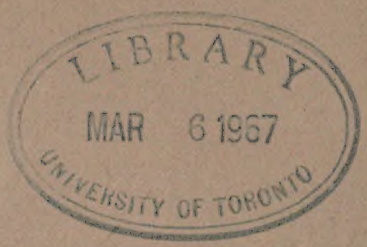
MONATSHEFTE
FÜR
KUNSTWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON
PROF. DR. G. BIERMANN

1920

VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN • LEIPZIG

Alle Rechte vorbehalten.



N
3
Mε
Jg. 13

Buchdruckerei Julius Klinkhardt, Leipzig.

ABHANDLUNGEN

Band I:

Seite

Weise, G., Studien über Denkmäler romanischer Plastik am Oberrhein . . . . . 1— 18
Zucker, Paul, Plastik und Brücke . . . . . 19— 27
Suida, Wilhelm, Leonardo da Vinci und seine Schule in Mailand . . . . . 28— 51
Vogel, Julius, Giulio Romano. Biographisches über seine Jugend und Lehrzeit . . 52— 66
Hoeber, Fritz, Die Stellung der Kathedrale im Stadtbild von Tournai . . . . . 67— 87
Mayer, August L., Unbekannte Werke spanischer Meister des 17. Jahrhunderts . . . 88— 90
Henry, Daniel, Die Grenzen der Kunstgeschichte . . . . . 91— 97
Poglayen-Neuwall, Stephan, Das Wunder der Brot- und Fischvermehrung in der altchristlichen Kunst . . . . . 98—107

Band II:

Waetzold, Wilhelm, Die Anfänge deutscher Kunstliteratur . . . . . 137—153
Berrer, J. W., Wilhelm Böttner . . . . . 154—165
Noack, Friedr., Die Künstlerfamilie Stern in Rom . . . . . 166—173
Oelenheinz, L., Ein unbekanntes Originalwerk von Rubens . . . . . 174—181
Stierling, Hubert, Kleine Beiträge zu Peter Vischer. 8. Die Bamberger Platten . . 182—207
Stierling, Hubert, Kleine Beiträge zu Peter Vischer. 9. Neue Beiträge zum Sebaldusgrab, zum Innsbrucker Kaisergrab und anderes . . . . . 208—219
Gall, Ernst, Die Liebfrauenkirche in Tongern: Eine normännische Kirche an der Maas 220—224
Rohde, Alfred, Die Ausklänge der Bertramschen und die Vorbedingungen des Franckeschen Stiles im Norden . . . . . 225—233
West, Robert, Die Bedeutung Wolf Dietrichs von Raitenau für die künstlerische Entwicklung der Stadt Salzburg . . . . . 234—250
Suida, Wilhelm, Leonardo da Vinci und seine Schule in Mailand . . . . . 251—278
Suida, Wilhelm, Leonardo da Vinci und seine Schule in Mailand (Fortsetzung) . . 279—297
Vogel, Julius, Zu Raffaels Transfiguration . . . . . 298—305
Weil, Ernst, Der frühe Schaffner . . . . . 306—308

MISZELLEN

Band I:

Seite

Habicht, V. C., Zu Johann Conrad Seekatz 108
Voigtländer, E., Die Kunst als Natursymbol 110
Simon, Karl, Aus J. G. Zisenis' Frankfurter Zeit 113

Band II:

Sörgel, Herman, Über die Fundamentalbegriffe in der bildenden Kunst 309
Grautoff, Otto, Der Aufgabenkreis der Kunstgeschichte 310
Babinger, Franz, Der Maler Johann Martin Zick 312
Coulin, Jules, Das Basler Münster in Photographien 313

REZENSIONEN

Behne, Adolf, Der Inkrustationsstil in Toskana (Paul Zucker), S. 327.

Behne, Adolf, Die Wiederkehr der Kunst (Rosa Schapire), S. 343.

Bredt, E. W., Albrecht Altdorfer (Hermann Nasse), S. 344.

Chodowiecki, Daniel, Briefwechsel zwischen ihm und seinen Zeitgenossen. Hrsg. von Charlotte Steinbrucker (Schapire), S. 131.

Clemen, Paul, Die romanische Monumentalmalerei der Rheinlande (A. Goldschmidt), S. 116).

Clemen, Paul, Kunstschutz im Kriege. Bd. I. Die Westfront. Bd. II. Die Kriegsschauplätze in Italien, im Osten und Südosten (Paul F. Schmidt), S. 124.

Dehio, Georg, Geschichte der deutschen Kunst (Kurt Gerstenberg), S. 316.

Deri, Max, Die Malerei im 19. Jahrhundert (Adolf Behne), S. 343.

Ehlers, Ernst, Hans Döring, ein hessische Maler des 16. Jahrhunderts (O. Pelka), S. 333

Ehrenberg, Hermann, Deutsche Malerei und Plastik von 1350—1450 (Hans Rose), S. 319.

Eicken, Hermann, Der Baustil (Bombe), S. 128.

Eisler, Max, Historischer Atlas des Wiener Stadtbildes (P. J. Meier), S. 339.

Filow, Bogdan D., Die altbulgarische Kunst (J. Strzygowski), S. 118.

Geisberg, Max, Das Kupferstich-Kartenspiel der k. u. k. Hofbibliothek zu Wien aus der Mitte des 15. Jahrhunderts (K. Zoege v. Manteuffel), S. 321.

Gerstenberg, Kurt, Claude Lorrain und die Typen der idealen Landschaftsmalerei (Otto Grautoff), S. 122.

Grautoff, Otto, Formzertrümmerung und Formaufbau (Paul F. Schmidt), S. 133.

Grünwald, Alois, Florentiner Studien (A. E. Brinckmann), S. 324.

Haase, J., Die Bauhütte des späten Mittelalters (Wolf), S. 329.

Hagen, Oskar, Deutsches Sehen (Paul F. Schmidt), S. 341.

Hartlaub, G. F., Kunst und Religion (Willi Wolfradt), S. 345.

Hefele, Hermann, „Das Gesetz der Form". Briefe an Tote (Sascha Schwabacher), S. 337.

Jahrbuch des Vereins für christl. Kunst in München (Hch. Hagen), S. 336.

Justi, Ludwig, Deutsche Zeichenkunst im 19. Jahrhundert (Paul F. Schmidt), S. 349.

v. Kiesling, Hans, Damaskus, Altes und Neues aus Syrien (H. Glück), S. 328.

Koepp, F., Archäologie I. Einleitung, Wiedergewinnung der Denkmäler (Edm. Weigand), S. 336.

Le Fauconnier, Réproductions d'oeuvres appartement à différentes collections de France, Hollande, Belgique, Allemagne, Angleterre, Russie et Suède (Otto Grautoff), S. 121.

Mayer, August L., Expressionistische Miniaturen des deutschen Mittelalters (Sascha Schwabacher), S. 131.

Möller, G., Das Mumienporträt (Hoeber), S. 128.

Neumann, Carl, Aus der Werkstatt Rembrandts (Hamann), S. 119.

Oelenheinz, Leopold, Frankenspiegel, Bd. I. (Anton Memminger), S. 339.

Planiscig, Leo, Die Estensische Kunstsammlung. Bd. I. (Julius Baum), S. 338.

Poulsen, Frederik, Oraklet i Delfi. Historie, Religion, Kunst (Thomas Otto Achelis), S. 125.

Robert, Karl, Archäologische Hermeneutik (Josef Strzygowski). S. 322.

Schmarsow, August, Kompositionsgesetze frühgotischer Glasgemälde (J. Jahn), S. 132.

Schultze, Victor, Grundriß der christlichen Archäologie (T. O. Achelis), S. 349.

Schulz, Fritz Traugott, Nürnbergs Bürgerhäuser und ihre Ausstattung (Habicht), S. 126.

Sörgel, Herman, Einführung in die Architektur-Ästhetik (Fritz Hoeber), S. 330.

Stahl, E. K., Die Legende vom hl. Riesen Christophorus in der Graphik des 15. u. 16. Jahrhunderts (V. C. Habicht), S. 334.

Stiassny, Robert, Michael Pachers St. Wolfganger Altar (V. C. Habicht), S. 320.

Stock, Friedr., Rumohrs Briefe an Robert von Langer (Rosa Schapire), S. 348.

Stübel, Moritz, Chodowiecki in Dresden und Leipzig. Das Reisetagebuch des Künstlers vom 27. Oktober bis 15. November 1773 (Julius Vogel), S. 334.

Sveriges Kyrkor, Uppland (R. Haupt), S. 127.

Theuer, Max, Der Griechisch-Dorische Peripheral-Tempel. Ein Beitrag zur antiken Proportionslehre (Paul Zucker), S. 122.

Weisbach, W., Trionfi (Hans Kauffmann), S. 325.

Westheim, Paul, Indische Baukunst (Herman Sörgel), S. 348.

Westheim, Paul, Oskar Kokoschka (R. Schapire), S. 126.

Westheim, Paul, Die Welt als Vorstellung (Sascha Schwabacher), S. 134.

STUDIEN ÜBER DENKMÄLER ROMANISCHER PLASTIK AM OBERRHEIN

Mit sieben Abbildungen auf drei Tafeln und einer Abbildung im Text

Von G. WEISE

I. Das Tympanon zu St. Morand im oberen Elsaß, ein Schulwerk der Basler Galluspforte (vgl. Tafel I, Abb. 1 u. 2).

Fremdländischer Einfluß ist in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts der Kunst des Oberrheins vor allem durch den Meister der Basler Galluspforte vermittelt worden. Oberitalien sowohl wie der französische Westen scheinen ihm Anregung, und wahrscheinlich mehr als das, geboten zu haben, doch ohne daß es bisher gelungen wäre, die Herkunft dieser Beziehungen einwandfrei zu fixieren[1]). Auch Lindner[2]), der seinerzeit versucht hatte, den Wurzeln des künstlerischen Stiles der Galluspforte nachzugehen, kommt über z. T. recht vage Beziehungen nicht hinaus, die in ihrer blassen Allgemeinheit nur wenig zu befriedigen vermögen. Vorderhand muß die stilistische Herkunft dieses Meisters immer noch als ungelöstes Rätsel gelten.

Der Einfluß des Meisters der Basler Galluspforte läßt sich am Oberrhein weiter verfolgen. Eine bäuerlich rohe Arbeit, jedoch deutlich von der Galluspforte inspiriert, ist das Portal der Kirche zu Sigolsheim im oberen Elsaß[3]). Unmittelbarer Einfluß des Meisters der Galluspforte läßt sich, wie Lindner[4]) gezeigt hat, auch an den Resten des Seitenportales der Stiftskirche zu Neuchâtel nachweisen. Lindner und anderen, die bisher versucht haben, um die Basler Galluspforte am Oberrhein eine Art Schule zu gruppieren, ist aber gerade das Werk entgangen, das jener unter allen vielleicht am nächsten steht.

In der im übrigen in ihrer jetzigen Gestalt durchaus modernen Kirche des ehemaligen Kluniazenserpriorates St. Morand bei Altkirch im oberen Elsaß hat man über der Türe zur Sakristei eine unregelmäßig zugehauene Platte aus weißem Sandstein eingelassen, augenscheinlich der mittlere Teil eines alten Tympanons[5]). Sie zeigt drei Figuren in ziemlich starkem Relief: in der Mitte den thronenden Christus vor einer halbrunden Nische, ihm zu Seite, stehend, Petrus und Paulus[6]). Die Darstellung ist fast genau die gleiche wie auf

(1) Die Beziehungen zu Oberitalien betont Vöge, Der provençalische Einfluß in Italien und das Datum des Arler Porticus, Repert. 25 (1902) S. 412 Anm.

(2) Die Basler Galluspforte und andere romanische Bildwerke der Schweiz.

(3) Eine Abbildung des Tympanons habe ich Ztschr. f. christl. Kunst 1911, S. 105 gegeben. Die von Lindner (a. a. O., S. 40) vertretene Auffassung, daß dieses Portal etwa 20 Jahre älter sei als die Galluspforte, ist ganz unhaltbar. Letztere ist das Werk, das die neue Richtung zuerst am Oberrhein einführt, geschaffen von einem Meister, der irgendwo in der Fremde seine Ausbildung erhalten hat, das Sigolsheimer Portal, wie bereits Dehio (Handbuch IV, S. 369) festhält, nur eine stark vergröberte Nachahmung.

(4) a. a. O., S. 54ff.

(5) Vgl. Kraus, Kunst und Altertum in Elsaß-Lothringen, Bd. II, Oberelsaß, S. 6.

(6) Es ist auffällig, wie dieser ikonographische Vorwurf in nahezu der gleichen Anordnung auf fast allen Tympanen dieser Gegend wiederkehrt, vor allem auf denjenigen, die zur Basler Galluspforte in irgendwelcher Beziehung stehen. Hierher gehören die Tympana in St. Ursanne, Sigolsheim und dasjenige zu Egisheim, auf welch letzteres später hier gesondert einzugehen sein wird. Den gleichen ikonographischen Vorwurf zeigen, ohne stili-

dem Tympanon der Basler Galluspforte. Und zwar erstreckt sich die Übereinstimmung nicht nur auf kleinste Details wie das Faldistorium mit den Tierköpfen, die punktierten Borten der Gewänder, die Tellernimben mit diamantiertem Rand[1]) und die Art der Verzierung des Kreuzes auf dem Nimbus Christi. Überaus ähnlich ist auch die Haltung der Figuren. Christus stützt mit der Linken das aufgeschlagene Buch auf dem Knie auf, die Rechte ist hier in St. Morand zum Segen erhoben, in Basel hält sie das Szepter[2]). Die beiden Apostel sind in leichter Wendung zum Mittelpunkt der Szene gegeben. Petrus schultert ähnlich wie in Basel seine Schlüssel. Paulus dagegen kommendiert auf dem Basler Tympanon den Stifter, daher läßt er sich weniger gut zum Vergleich mit der nämlichen Figur in St. Morand heranziehen.

Nicht zu verkennen ist eine gewisse Verwandtschaft der Kopftypen, wie sie sich zunächst in der Schädelbildung, am ausgesprochensten bei Christus und Paulus, zeigt. Sie tritt aber auch in Besonderheiten wie den stämmigen Hälsen, der Form der Nasen, den vorgeschobenen Lippen und den großen, wenig tief liegenden mandelförmigen Augen deutlich genug zutage. Überall die ausgebohrten Pupillen, die sich sonst in der deutschen Plastik nur selten finden, hier in dieser Schule aber als Erbteil des fremdländischen Einflusses die Regel sind. Christus trägt schlichtes gescheiteltes Haar und einen kurzen, glatten Bart; je eine lange Haarsträhne fällt beiderseits auf seine Schultern herab. Auch der beiden Apostel Haar- und Barttracht bietet manche Übereinstimmung mit den Basler Figuren; man vergleiche etwa bei Petrus das in einzelne Büschel gesonderte Kraushaar über der Stirn und den kurzen, am Kinn spitz zulaufenden Vollbart, bei Paulus die kahle Stirn und die wenigen Haare an den Schläfen. Auffallend ist die Kleinheit und Gedrungenheit der Gestalten, auch sie eine Eigentümlichkeit dieser ganzen Gruppe von Bildwerken.

Auf die Basler Galluspforte weist schließlich auch die Gewandbehandlung an den Figuren unseres Tympanons. Einzelne Motive kehren fast genau wieder, so die auf den Schultern aufliegenden Mantelecken, die Schlinge, die der Gewandsaum stets am Halse bildet, die doppelte Reihe von Kringelfalten am Untergewand Christi, die merkwürdige Drapierung des Obergewandes bei Petrus und Paulus und nicht zum mindesten die ganz besondere Art der vertikalen Riefelung aller Gewandstücke. Freilich die starke Stilisierung, wie sie an der Basler Galluspforte Anordnung und Wiedergabe der Gewandung beherrscht, ist verschwunden, es gibt sich, wenn auch noch unbeholfen genug, eine Neigung zu freierer und naturalistischerer Faltengebung kund. Der Künstler versucht, die archaisch strengen Gewandmotive des Basler Meisters in der Natur mehr entsprechende Faltenzüge aufzulösen. Deutlich wird dies z. B. an der Gestaltung der Säume und an dem über den Schoß gezogenen Mantelende Christi, dessen Lagerung erst hier durch das aufgestützte Buch eine dingliche Berechtigung erhält.

stische Beziehungen zu Basel, in der Straßburger Gegend die Portale von Andlau und Schwarzach.

(1) Der Petrus des Tympanons von St. Morand wird ursprünglich einen ähnlichen mit Steinen im Kreise verzierten Nimbus getragen haben wie Paulus. Er war verlorengegangen und wurde neuerdings durch einen glatten Nimbus ersetzt. Im übrigen sind die Figuren unbeschädigt und haben keinerlei Überarbeitung erfahren. Nur hat infolge der Verwitterung und Abnutzung des Steines die Meißelführung etwas ihre Schärfe und Bestimmtheit verloren.

(2) Die segnende Rechte findet sich dagegen in Egisheim und Sigolsheim, das Aufstützen des Buches mit der Linken in Egisheim.

Der fremdartige, archaisierende Charakter, der der Basler Galluspforte ihren bestimmten Platz unter allen Werken romanischer Plastik am Oberrhein sichert, zeigt sich aber auch in den Kopftypen des Tympanons von St. Morand schon weit weniger ausgesprochen als in Basel selbst. Die Figuren verraten zwar in einzelnen Eigentümlichkeiten, wie wir sahen, noch deutlich ihre Abstammung aus dem Kreise jenes bedeutenden Portalwerkes, im ganzen ist aber die Auffassung doch schon viel deutscher, wenn ich mich so ausdrücken darf, und nähert sich stark den Werken einheimischer Provenienz und Überlieferung. Technisches Ungeschick und geringerer Sinn für die strenge Stilisierung der Gestalten des Basler Portales mag hier die Hauptschuld tragen, es wird aber in solchen Zügen auch der Ausdruck einer vorgeschritteneren Entwicklung, die sich neue Ziele gesetzt hat, gesehen werden dürfen.

Daß die Basler Galluspforte das ältere Werk ist, kann kaum in Zweifel gezogen werden. Sie ist in jeder Hinsicht der gebende Teil, zeigt weitaus altertümlicheren Charakter und bildet die Voraussetzung für das, was in St. Morand geschaffen werden konnte. Über die zeitliche Ansetzung der Galluspforte ist man sich noch nicht ganz einig. Gegenüber der Annahme, daß sie bald nach 1185, im Zusammenhang mit der vollständigen Neuerbauung des Basler Münsters entstanden sei, hat Lindner[1]) eine um etwa ein Jahrzehnt frühere Datierung vorgeschlagen. Seine Behauptung, daß das Portal erst nachträglich an dem heutigen Ort eingefügt worden sei, also ursprünglich von einer anderen Stelle stammen könne, gründet sich auf die in der „Baugeschichte des Basler Münsters“[2]) niedergelegten Untersuchungen. Wie auch danach die Entstehung der Galluspforte anzusetzen wäre: das Tympanon von St. Morand dürfte sein stilistischer Charakter etwa in die Zeit gegen 1200 weisen.

II. Ein Werk des Meisters von St. Ursanne im Freiburger Münster (vgl. Tafel II, Abb. 3 u. 5).

Als selbständiger Meister muß neben demjenigen der Basler Galluspforte der Künstler gelten, auf den das südliche Seitenportal der Stiftskirche zu St. Ursanne im Kanton Baselland zurückgeht[3]). Auch seine Spuren lassen sich am Oberrhein noch weiter verfolgen. Er selbst scheint beim Bau der etwa um die gleiche Zeit entstandenen romanischen Teile des Freiburger Münsters[4]) tätig gewesen zu sein, die ja ihrerseits wiederum in engster Beziehung zu dem nach dem Brande von 1185 errichteten Neubau des Basler Münsters stehen[5]).

In der ehemaligen Nikolauskapelle des Freiburger Münsters, die jetzt als Durchgangsraum zwischen dem südlichen Seitenschiff des Langhauses und

(1) a. a. O., S. 37 ff.

(2) S. 32 f. und S. 90.

(3) Vgl. Lindner, a. a. O., S. 42 ff. Gewisse Zusammenhänge bestehen zweifellos zwischen der Galluspforte und dem Portal von St. Ursanne. Lindner sucht sie daraus zu erklären, „daß beide etwa gleichzeitig von französischen Skulptoren, deren Tätigkeit auch für St. Ursanne angenommen werden muß, gemeißelt wurden“.

(4) Bestimmte Baudaten fehlen. Die zeitliche Ansetzung der romanischen Teile ist durch die enge Verwandtschaft mit dem Basler Münster gegeben. Das gleiche gilt für die Ostpartie der Stiftskirche zu St. Ursanne. Über letztere vgl. Rahn, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz, Zürich 1876, S. 220 ff.

(5) Vgl. u. a. Dehio, Handbuch IV, S. 99, ferner Kempf u. Schuster, Das Freiburger Münster, S. 4 f.

dem Chorumgang dient, befindet sich ein bisher wenig beachtetes kleines romanisches Relief. Es stellt die Krönung Davids durch den greisen Samuel dar. „Der jugendliche David, mit der Hirtentasche, kniet andächtig vor dem auf dem Throne sitzenden Samuel, der einen Nimbus um das Haupt hat; Samuel setzt eben mit der Rechten die Krone auf das Haupt Davids. Über David schwebt ein Engel mit Spruchband, dessen Inschrift jedoch nicht mehr zu lesen ist. Oben sieht man die symbolische Darstellung Gottes in Gestalt einer Hand mit einem Kreuze[1])."

Beziehungen zwischen diesem Relief und den St. Ursanner Portalskulpturen finden sich im Figürlichen sowohl wie in der Faltengebung und dem ornamentalen Beiwerk. Der Sessel des Propheten Samuel zeigt eine ganz ähnliche Kerbschnittborte wie in St. Ursanne das Gewand des thronenden Christus des Tympanons oder der Thronsessel des Marienbildes der Nische links oberhalb des eigentlichen Portales[2]). Bei jenem Marienbild kehrt auch die gleiche Art hoher Krone aus Rankenwerk wieder, wie sie hier Samuel dem jungen David aufs Haupt setzt. Eng verwandt ist das straffe Anliegen aller Gewänder, die sorgfältige Fältelung der Stoffe, die zierliche Kräuselung der Säume. Ein vergleichender Blick auf die Skulpturen der Basler Galluspforte läßt in dieser Hinsicht die gemeinsamen Eigentümlichkeiten unseres Reliefs und der Bildwerke des St. Ursanner Portals noch bedeutsamer hervortreten. Der Faltenstil des Basler Meisters wirkt fort an den Apostelfiguren vom Portale der Stiftskirche zu Neuchâtel[3]) und dem oben besprochenen Tympanon von St. Morand, die beide unter seinem direkten Einfluß entstanden sein müssen. Hier in St. Ursanne und Freiburg dagegen tritt eine ganz andere Richtung in Erscheinung.

Weitgehende Übereinstimmung zeigt sich ebenso in den Kopftypen und dem ganzen Habitus der Figuren. Man kann in dem Paulus des St. Ursanner Tympanons das unmittelbare Gegenstück zu dem Samuel unseres Reliefs finden. Die gleiche Bildung der niedrigen Stirn, der kräftigen Brauen, der Nase und der Augen, die nämliche Art des Ansetzens der strähnigen Barthaare und des Haupthaares, von dem eine Locke auf die Schulter herniederfällt, kehrt beide Male wieder. Nur sind die Haupthaare auf dem Freiburger Relief in einzelne Flechten geschieden, während sie in St. Ursanne glatt und schlicht herabfallen. Davids Kopf ist leider stark beschädigt, so daß er sich weniger gut zum Vergleich heranziehen läßt. Dagegen ist wiederum ganz auffallend bei allen Figuren die Ähnlichkeit in der kräftigen, fast klobigen Bildung der Hände; man vergleiche nur die betenden Hände Davids mit denen des links von Christus knienden Heiligen des St. Ursanner Tympanons, oder die Hand Samuels, die das Buch umfaßt hält, mit der das Szepter führenden des thronenden Christus dort. Schließlich verdient auch noch die Gestalt des das Spruchband tragenden Engels auf dem Freiburger Relief hervorgehoben zu werden. Sein Kopftypus, der Nimbus, die Gewandung und die Körpergestalt, die Form der Flügel kehren ganz ähnlich, ja genau so bei den zahlreichen Engelsfiguren jenes Tympanons wieder.

Beziehungen bestehen zwischen dem Freiburger Relief und dem Tympanon von St. Ursanne so ausgesprochener Art, wie wir sie nur ganz selten bei Werken romanischer Plastik festzustellen vermögen. Ich glaube nicht, daß wir mit der

(1) Kempf u. Schuster, a. a. O., S. 162, ebendort auch eine Abbildung des Reliefs.
(2) Die beiden seitlich oberhalb des Portales angeordneten Nischen mit ihren Bildwerken sind sichtbar auf der Abbildung bei Lindner, a. a. O., Taf. VI.
(3) Abbildung, in diesem Punkt freilich ungenügend, bei Lindner. a. a. O., S. 58f.

Annahme eines bloßen Werkstattzusammenhanges oder irgendwelcher Schulabhängigkeit auskommen. Hier scheint tatsächlich beide Male die gleiche Hand am Werke gewesen zu sein, dem Meister von St. Ursanne selbst dürfen wir mit größter Wahrscheinlichkeit das Freiburger Relief zuschreiben. Daß dieser Künstler beim Bau der Stiftskirche zu St. Ursanne wie des Freiburger Münsters tätig war, deutet trotz der wohl gleichfalls ausländischen Wurzeln seiner Kunst auf einen längeren Aufenthalt, ja vielleicht ständigen Wohnsitz hier am Oberrhein.

Die Spuren dieses Meisters lassen sich noch weiter verfolgen. Am Eingang zur Freiburger Nikolauskapelle finden sich jene bekannten Kämpferfriese mit allegorischen oder phantastischen Darstellungen[1]), unter denen die Szene des Wolfsunterrichts die meiste Berühmtheit erlangt hat. Schon an und für sich spricht die größte Wahrscheinlichkeit dafür, daß diese Friese von der gleichen Hand stammen wie das Relief im Inneren der Kapelle, oder doch zum mindesten von einem Werkstattgenossen oder Gehilfen dieses Meisters herrühren. Bestätigt wird diese Auffassung durch die enge Verwandtschaft dieser Skulpturen mit den zum Teil genau die gleichen Darstellungen tragenden Kapitellen des St. Ursanner Portales[2]), auf die schon von verschiedenen Seiten hingewiesen worden ist. Auch hier scheint mir die stilistische Übereinstimmung so weit zu gehen, daß an die gleiche Hand gedacht werden kann, wenn auch natürlich stilkritische Attribuierungen bei derartigen Werken mehr dekorativer Kleinplastik immer nur mit größter Vorsicht werden ausgesprochen werden dürfen. Der Meister des plastischen Hauptwerkes wird bei dem geringen Umfang der ganzen Arbeit wohl auch jeweils die mehr dekorativen Teile, hier die beiden Friese, dort die Kapitelle, geschaffen haben.

Der Neubau des Basler Münsters nach dem Brande von 1185 bleibt für jene Gegend am Oberrhein ein Hauptdatum der kunstgeschichtlichen Entwicklung spätromanischer Zeit. Er bezeichnet hier das Eindringen einer in ihrer Bedeutung vielleicht noch nicht genügend gewürdigten Welle ausländischen Einflusses, die rasch von dem kirchlichen Vorort aus über das umliegende Gebiet um sich griff[3]). Der gesamte plastische Schmuck des neuen Münsters, die Kapitelle der Emporen, des Chorumganges und der Blendarkaden außen am Chor, die Friese ebendort und in der Krypta, sind nicht auf dem Boden der einheimischen Schultradition, wie wir deren Entwicklung an einer genügenden Anzahl von Denkmälern rings um Basel verfolgen können, erwachsen, sondern müssen als von außen hereingekommener Import gelten[4]). Eine ganze Reihe auswärtiger Kräfte scheint damals herbeigezogen worden zu sein. Der Meister von St. Ursanne könnte zu ihnen gehört haben; jedenfalls begegnen wir auch am Basler Münster Arbeiten, die sich mit seinen sonstigen Werken berühren. Seiner Art, wie wir sie aus den mehr dekorativen Teilen in Freiburg und St. Ursanne kennen, stehen die Bilder-

(1) Abbildung bei Kempf u. Schuster, a. a. O., S. 132 ff.

(2) Es sind drei Kapitelle auf jeder Seite. Beschreibung bei Lindner, a. a. O., S. 46 ff.

(3) Betont hat diese Tatsache kürzlich wieder Dehio in seinem Aufsatz, „Zur Geschichte der gotischen Rezeption in Deutschland", Ztschr. für Gesch. der Arch. III, S. 50. Dehio deutet mit Recht auf die Wahrscheinlichkeit burgundischen und lombardischen Einflusses. Im einzelnen wären diese Fragen aber noch näher zu untersuchen.

(4) Die Herkunft wäre noch festzustellen. Doch braucht nicht unbedingt an das Ausland im nationalen Sinn gedacht zu werden. Möglich wäre auch eine, wenigstens teilweise, Beeinflussung von irgendwelchen anderen deutschen Zentren her.

friese in der Krypta des Basler Münsters [1]) inhaltlich wie stilistisch verhältnismäßig nahe, so nahe, daß unter Umständen auch hier trotz der, wie oben berührt, für solche Werke geltenden Schwierigkeiten, die Attribuierung an die gleiche Hand ausgesprochen werden könnte. Mit der Richtung der Gallus-pforte haben diese Arbeiten nichts gemein. Eine genauere Analyse des gesamten plastischen Schmuckes des Basler Münsters wäre Aufgabe einer besonderen Untersuchung. Hier mag der Hinweis genügen, daß zum mindesten die nämliche Schule, der wir das Portal in St. Ursanne und die Skulpturen der Freiburger Nikolauskapelle verdanken, auch an der Ausschmückung der Ostpartie des Basler Münsters beteiligt gewesen ist.

III. Das Portal zu Egisheim im oberen Elsaß (vgl. Tafel III, Abb. 7).

Von der Basler Galluspforte und dem Portal zu St. Ursanne war in den vorhergehenden Abschnitten die Rede. Der Gefolgschaft der beiden führenden Meister, an deren Auftreten sich in der Basler Gegend der entscheidende Aufschwung plastischen Könnens knüpft, gehört auch ein etwas jüngeres elsässisches Werk an. In Egisheim im oberen Elsaß erhebt sich neben der heutigen modernen Kirche noch der Westturm der 1807 abgerissenen älteren Anlage. Er zeigt im wesentlichen frühgotische Formen und ist anscheinend erst nachträglich vor der ursprünglich turmlosen Westfassade errichtet worden. Auf seiner Ostseite haben sich die Anfänge der ehemaligen Langhausarkaden und deren westlichste Halbsäulendienste erhalten. Alle Formen der Architektur lassen diese Reste eng verwandt mit dem Basler Münster und der sich um dieses gruppierenden Schule erscheinen.

Den Abbruch der Kirche hat auch das ehedem von dem Inneren der Turmhalle in das Langhaus führende spitzbogige Portal mit seinem reichen plastischen Schmuck überdauert [2]). Der in mehreren Reihen mit Rosetten besetzten Bogenlaibung entsprechen beiderseits je drei dem Portalgewände vorgelegte Säulchen mit attischer Eckblattbasis, frühgotischem Knospenkapitell und hohem, blattwerkverziertem Kämpfer. Wird man schon in dieser Kämpferplatte und ihrem Blattwerkschmuck ebenso wie in der Anbringung von Freisäulchen [3]) eine Reminiszenz an die Basler Galluspforte sehen dürfen, so gilt dies noch mehr für das Tympanon und seine figürlichen Darstellungen. Wie in Basel scheidet sich das Tympanon in einen wagerechten Türsturz und das eigentliche, hier spitzbogige Bogenfeld. Letzteres zeigt den thronenden Christus umgeben von den stehenden Figuren der beiden Apostelfürsten, der Türsturz Christus inmitten der klugen und törichten Jungfrauen. Wie in Basel und an den anderen Portalen der uns hier beschäftigenden Gruppe ruht das Tympanon auf besonderen seitlichen Vorkragungen des Portalgewändes.

Übereinstimmungen mit der Basler Galluspforte bietet auch das Detail der szenischen Anordnung. Auf dem Türsturz trennt beidemal die Tür, aus der

(1) Abbildungen einzelner Teile bei Rahn, a. a. O., S. 171, und Stückelberg, Denkmäler zur Basler Geschichte I, Basel 1907, Taf. 10. An das Portal zu St. Ursanne und die Freiburger Kämpfer erinnern z. B. stark die Samsondarstellung und andere figürliche Details auf den von Stückelberg abgebildeten Friesstücken.

(2) Eine, wenn auch nur skizzenhafte Abbildung des ganzen Portales gibt Kraus, Kunst und Altertum in Elsaß-Lothringen II, S. 66. Vgl. ferner Dehio, Handbuch IV, S. 71.

(3) Das gleiche Motiv zeigen u. a. die von der Galluspforte beeinflußten Portale zu Sigolsheim und Kaysersberg.

Christus segnend hervortritt, die beiden Gruppen der Jungfrauen. Der thronende Christus des eigentlichen Tympanons stützt wie in Basel und St. Morand mit der Linken das aufgeschlagene Buch auf dem Knie auf; die segnende Rechte findet sich ähnlich in St. Morand. Allen drei Portalen gemeinsam ist die Art, wie Petrus seine Schlüssel schultert. Anklänge bieten auch die gemusterten Gewandborten und die verzierten Nimben.

Abgesehen von solchen Details des konstruktiven Aufbaues und der szenischen Anordnung wird man freilich an unserem Portal kaum Beziehungen zur Basler Galluspforte feststellen können. Im Figürlichen zeigt höchstens die Gruppe der törichten Jungfrauen neben der charakteristischen Kopfbedeckung, wie sie in Basel bei den klugen Jungfrauen sich wiederfindet, auch in den Kopftypen einige Ähnlichkeit. Dagegen dürften gleichzeitig gewisse Fäden zum Meister von St. Ursanne führen. Der Einfluß des letzteren scheint sich mir z. B. in Anordnung und Wiedergabe der sich eng an den Körper legenden, in scharfen Falten gebrochenen Gewandung gelegentlich zu spiegeln: man vergleiche etwa beidemal die Mantelpartie unter dem rechten Arm des Petrus oder die Falten am Knie des Herrn. Auch in den Kopftypen finden sich Anklänge. Der Kopf des Paulus verdient hier vor allem Beachtung, der sich mit demjenigen des Tympanons von St. Ursanne und noch mehr vielleicht mit dem Samuel des Freiburger Reliefs berührt. Verwandt ist hier wie dort die Schädelbildung, die strähnige Behandlung der Barthaare, die Betonung der Backenknochen und die Gestaltung der Nasen- und Mundpartie. Christus- und Petrustyp dagegen wird man kaum mit den entsprechenden Figuren des St. Ursanner Portals in Verbindung bringen können.

Alles in allem genommen beschränken sich die nachweisbaren Beziehungen des Egisheimer Portales zur Galluspforte und dem Meister von St. Ursanne auf wenige greifbarere Übereinstimmungen und Abhängigkeiten. Unter dem Einfluß jener beiden früheren Meister [1]) scheint unser Künstler gestanden zu haben und ist wohl auch mit einiger Berechtigung der Basler Schule zuzuzählen. Fraglich muß freilich bleiben, ob damit der Kreis der hier möglicherweise wirksam gewordenen Anregungen erschöpft ist. Die Frage sei hier nur zur Diskussion gestellt. Immerhin wird bei einem künstlerischen Temperament wie demjenigen unseres Meisters ein viel weiterer Spielraum individueller Freiheit und Selbständigkeit in Rechnung gestellt werden müssen als bei geringen Schulwerken gleich den übrigen Arbeiten, die sich um die Basler Galluspforte und den Meister von St. Ursanne gruppieren ließen. Auch der größere zeitliche Abstand — Dehio [2]) setzt das Egisheimer Portal etwa in die Jahre zwischen 1230 und 1240 —, der dieses Werk von jenen früheren Schöpfungen trennt, wird in Anschlag zu bringen sein.

IV. Das Westportal der ehemaligen Abteikirche zu Petershausen bei Konstanz (vgl. Tafel II, Abb. 4 u. Tafel III, Abb. 6).

1836 wurde die spätromanische Klosterkirche zu Petershausen bei Konstanz abgebrochen [3]). Als einziger Rest gelangte das Westportal, wenigstens in

(1) Auch Dehio, Handbuch IV, S. 71, läßt ihn „noch im Banne der älteren, mit Basel zusammenhängenden oberelsässischen Formengewohnheiten" stehen. Bei dem Architekten denkt Dehio an französische, vielleicht speziell burgundische Schulung.

(2) a. a. O., S. 71.

(3) Vgl. Die Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden, Bd. I, Kraus, Kreis Konstanz, S. 230ff.

seinen wesentlichen Teilen, nach einigen Irrfahrten in die Vereinigten großherzoglichen Sammlungen zu Karlsruhe. Es zeigt im Tympanon die Himmelfahrt des Herrn: in der Mitte, stehend, mit flatterndem Gewand, Christus in der Mandorla, in der Linken den Kreuzesstab, die Rechte ausgebreitet herabsenkend. Zu Seiten die Gestalten zweier geflügelter Engel in brüsker Bewegung des Erstaunens und der Verehrung. Auf dem Türsturz die gekrönte Gottesmutter, umgeben von den zwölf Aposteln [1]).

Von dem Gewände haben sich nur die vier Kapitelle der seitlichen Säulen und die ursprünglich zwischen den letzteren angebrachten Statuen Gregors des Großen und des Heiligen Gebhard von Konstanz erhalten. Eine ältere Abbildung lehrt den ursprünglichen Zustand kennen [2]). Ziemlich schlanke Säulchen waren frei vor das seitliche Gewände gestellt. Ihre Kapitelle zeigen zum Teil frontal gestellte Vogelgestalten, zum Teil einfaches Blattwerk. In der Umrahmung des Bogenfeldes wechselten Rundstäbe und Hohlkehlen ab.

Petershausen war eine Gründung Bischof Gebhards II. (979—995). Die Casus monasterii Petrishusensis [3]) bringen ausführliche Angaben über den ersten Bau der Klosterkirche [4]). 1159 fiel letztere einem Brand zum Opfer. Man schritt zu einem Neubau. 1162 wurden die Fundamente gelegt. Opifex war ein Wezilo de Constantia exclericus [5]).

Unser Portal ist mit diesem spätromanischen Bau der Klosterkirche in Verbindung zu bringen. Daß es von der älteren Anlage übernommen sein könnte, lassen seine Formen und der stilistische Charakter der Skulpturen ausgeschlossen erscheinen [6]). Eher wäre an nachträgliche Einfügung zu denken. Doch tritt dieser Hypothese die Tatsache entgegen, daß der Name des Mannes, den die Klosterchronik als opifex des 1162 begonnenen Neubaues nennt, augenscheinlich als Künstlersignatur auf dem Türsturz angebracht ist [7]). Da man, nach den Baunachrichten zu schließen, die Erneuerung der Kirche mit deren westlichen Teilen begonnen zu haben scheint [8]), dürfte die Entstehung des Portales nicht allzu lang nach 1162 anzusetzen sein.

(1) Die Inschriften auf der Mandorla und der Umrahmung des Türsturzes bei Kraus, a. a. O., S. 242 f., und in des gleichen Verfassers „Christlichen Inschriften der Rheinlande" II, S. 32. An beiden Stellen wird auch eine Abbildung des Tympanons gegeben.
(2) Vgl. Zell, Die Kirche der Benediktinerabte Petershausen, Freiburger Diözesan-Archiv II (1866), S. 390.
(3) S S. XX, 624 ff.
(4) Verwertet von Kraus, Kunstdenkmäler, S. 231, und von Neuwirth, Die Bautätigkeit der Klöster St. Gallen, Reichenau und Petershausen, Wiener S B phil.-hist. Kl., Bd. 106 (1884), S. 5 ff.
(5) l. c. 679,2: Dehinc paulatim de die in diem basilica sancti Gregorii exstruendo reformatur, Wezilone quodam de Constantia exclerico opifice.
(6) Ich verweise namentlich auf die beiden seitlichen Standbilder und die oben gegebene Beschreibung des Gewändes.
(7) Rechts neben der Madonna finden sich auf dem Türsturz die Buchstaben WEZIL, wie mich eine erneute Untersuchung des in seiner jetzigen Aufstellung schwer zugänglichen Tympanons feststellen ließ. Richtig gibt den Platz dieser Künstlersignatur die Abbildung des Tympanons bei Zell (a. a. O., S. 391), nur ist hier fälschlich K statt der auf dem Stein selbst sich deutlich als IL erweisenden beiden letzten Buchstaben gelesen. Merkwürdig irregegangen ist Kraus, Kunstdenkmäler, S. 242, und Christl. Inschriften, S. 32, wenn er angibt, daß jene Signatur sich an der Mandorla befand, jetzt aber nicht mehr zu sehen sei.
(8) Die Casus monasterii Petrishusensis (l. c. S. 678) bringen zu 1162 die Nachricht: locatum

Abb. 1. Basel, Tympanon der Galluspforte

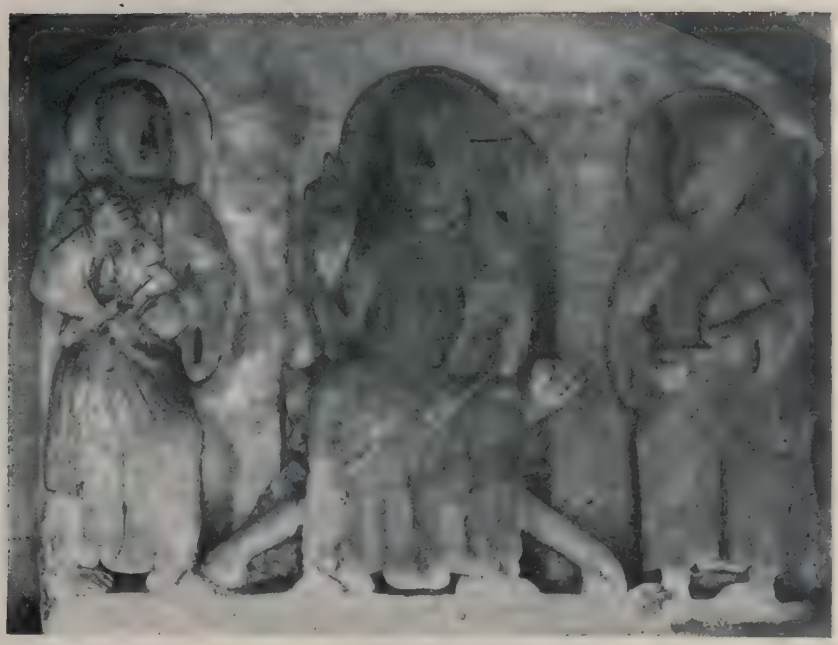


Abb. 2. St. Morand, Tympanon

Zu: G. WEISE, STUDIEN ÜBER DENKMÄLER ROMANISCHER PLASTIK AM OBERRHEIN

Für einen verhältnismäßig so frühen Zeitpunkt sind die Skulpturen unseres Portales in vielem bereits merkwürdig fortgeschritten. Ihre Eigenart überrascht und erscheint in jenen Gegenden, soweit wir bis jetzt dort die Entwicklung der spätromanischen Plastik überblicken, durch nichts vorbereitet [1]). Es ist indessen nicht meine Absicht, den stilistischen Charakter des gesamten plastischen Schmuckes des Petershäuser Portales hier eingehenderer Erörterung zu unterziehen; nur ein Punkt sei herausgegriffen, der vielleicht auf die künstlerische Herkunft mancher Besonderheiten des ganzen Werkes einiges Licht zu werfen vermag.

Überraschen muß die Darstellung des Tympanons: der in der Mandorla gen Himmel fahrende Christus, umgeben von den beiden so leidenschaftlich bewegten Engeln. Die deutsche spätromanische Plastik kennt das Motiv in dieser Ausbildung nicht, auch nichts, was sich irgendwie in dieser Hinsicht zu unserem Portal in Parallele setzen ließe. In Frankreich dagegen findet sich Ähnliches. Die Ascensio domini scheint ein häufiger Vorwurf der Portalplastik des französischen Südwestens. Gerade die beiden Engel in ihrer auffallenden Haltung hat das Petershäuser Tympanon mit dortigen Werken gemein. Unter den durch Reproduktion bekannt gewordenen westfranzösischen Arbeiten weise ich vor allem auf die Portale von Mauriac [2]), St.-Etienne in Cahors [3]) und St. Sernin in Toulouse [4]) als unserem Portal am nächsten stehend. Teilweise findet sich genaue Übereinstimmung der einzelnen Bewegungsmotive. Ähnliche Engel in derselben bewegten Haltung zeigt auch die Fassade der Kathedrale von Angoulême unter der Darstellung der Maiestas domini [5]). Überall kehrt die für Petershausen charakteristische schreitende Stellung der Engel und das brüske Zurückwerfen ihres Oberkörpers wieder. Das eigentümliche Darstellungsmotiv des Petershausener Tympanons hat zweifellos in jenen westfranzösischen Gegenden weitgehende Verbreitung besessen.

Noch auf andere Beziehungen zum französischen Südwesten ließe sich aufmerksam machen. Ungewöhnlich ist an deutschen Denkmälern die Absonderung eines besonderen geraden Türsturzes unterhalb des eigentlichen Tympanons. Sie findet sich beinahe nur in dieser südwestlichen Ecke unseres Vaterlandes an

est primum fundamentum novae structurae aecclesiae et positum est limen ostii quod vergit in claustrum ex occidentali parte. Zu 1173 wird dann berichtet (l. c., 682): locata sunt fundamenta aecclesiae sancti Gregorii ab orientali parte.

(1) Für die Darstellung des Tympanons könnte allenfalls das freilich beträchtlich frühere Portal der Klosterkirche zu Alpirsbach mit einem von schwebenden Engeln getragenen thronenden Christus (Abbildung in „Die K nst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg", Schwarzwaldkreis, Tafelband, und bei Fastenau, Die romanische Steinplastik in Schwaben, S. 19) in gewissem Sinne als Vorläufer gelten. Direkte stilistische Verwandtschaft besteht indessen keineswegs; auch ist der ikonographische Vorwurf nicht der gleiche.

(2) Vgl. die Abbildung bei de Lasteyrie, L'architecture religieuse en France à l'époque romane, S. 648.

(3) Vgl. die Abbildung bei Michel, Histoire de L'Art I, S. 629, und bei Vitry et Brière, Documents de Sculpture française du Moyen-âge, Taf. 9, Abb. 1.

(4) Vgl. die Abbildung bei Michel, a. a. O., S. 615. Das Portal von St. Sernin zeigt den gen Himmel fahrenden Erlöser von je zwei Engeln umgeben; nur die äußeren bieten das für Petershausen charakteristische Bewegungsmotiv.

(5) Vgl. die Abbildung bei de Lasteyrie, a. a. O., S. 664, und bei Vitry et Brière, a. a. O., Tafel 20, Abb. 1.

einer Reihe von fremdländischen Einfluß verratenden Portalen[1]), unter denen dasjenige aus Petershausen nach der oben gegebenen Datierung zu den ältesten gehört. Für bestimmte Gegenden des westlichen und südlichen Frankreichs kann dagegen gerade diese Eigentümlichkeit als die Regel gelten. Und wie in Cahors, Mauriac und Toulouse nehmen hier auf dem Petershäuser Portal die stehenden Gestalten der Apostel und der Mutter des Herrn, als Zeugen der Himmelfahrt, den Türsturz ein. Auch dieses Motiv dürfte deutlich den westlichen Einfluß verraten.

Ich hatte gehofft, in Bälde jene Gegenden des westlichen Frankreichs bereisen zu können, um solchen Beziehungen unseres Portales weiter nachzugehen und ihre Herkunft, wenn möglich, genauer zu lokalisieren. Der Krieg hat diese Aussicht geraubt. Wie die Verhältnisse liegen, muß ich mich damit begnügen, an Hand des bisher veröffentlichten Materiales nur ganz allgemein auf das südwestliche Frankreich als die vermutliche Heimat der eigenartigen Darstellungsmotive unseres Portales verwiesen zu haben, ohne auf das einzelne stilistischer Fragen näher eingehen zu können. Auf den hier zum Vergleich herangezogenen westfranzösischen Portalen ist Christus jedesmal streng frontal in feierlich aufgerichteter Pose gegeben, im Gegensatz zu der merkwürdig bewegten, aber ganz undeutschen Haltung des gen Himmel fahrenden Erlösers auf unserem Tympanon. Mauriac, Cahors, Toulouse und Angoulême liegen beträchtlich voneinander entfernt. Vielleicht, daß in dem weiten Gebiet, das durch diese Punkte nur bezeichnet wird, sich noch manche Darstellungen des gleichen Vorwurfes fänden, die unserem Petershäuser Portal unter Umständen in vielem näher ständen als jene auf Grund der vorhandenen französischen Literatur zum Vergleich herangezogenen Werke

Eine Frage bliebe noch zu erörtern: Auch die frühmittelalterliche Elfenbeinplastik kennt Himmelfahrtsdarstellungen, die sich in manchem mit derjenigen auf unserem Portal berühren. Der gen Himmel fahrende Christus, umgeben von zwei Engeln, ist dort ein häufiger Vorwurf, wenn auch im einzelnen die Darstellungen untereinander variieren. Unter den jüngst von Goldschmidt[2]) publizierten Elfenbeinwerken des 9. und 10. Jahrhunderts würden ein Buchdeckel unbekannter Herkunft im Weimarer Kunstgewerbemuseum und das Fragment eines solchen im Domschatz zu Minden unserer Himmelfahrtsgruppe am nächsten stehen. Die Mindener Tafel[3]) zeigt die beiden Engel zu Seiten der Mandorla in ganz ähnlicher Haltung, wie sie sich auf dem Petershäuser Tympanon finden, während Christus aufwärtsschreitend und im Profil gegeben ist. In Weimar[4]) erinnert an unser Portal die Haltung des Erlösers, dagegen sind Typus und Bewegung der beiden Engel ganz verschieden. Auf eine bestimmte Gegend scheint sich in der Elfenbeinplastik die unserem Tympanon nahestehende Ausgestaltung

(1) Sigolsheim, die Basler Galluspforte, das Portal in Egisheim, das ehemalige Tympanon des Portals des Züricher Großmünsters.

(2) Goldschmidt, Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser, I, Berlin 1914, Nr. 65, Fragment eines Buchdeckels, 9. Jahrh., nach Goldschmidt einer Abzweigung der Liuthardgruppe zuzurechnen.

(3) Goldschmidt, a. a. O., Nr. 45, Buchdeckel mit Himmelfahrt und ungläubigem Thomas, Ende des 9. Jahrhunderts, Liuthardgruppe.

(4) Die Weimarer Tafel scheint unter Umständen von einem im Mainzer St.-Albans-Kloster entstandenen Evangeliar zu stammen. Vgl. Volbach, Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters (Kataloge des Röm.-Germ. Zentral-Museums, Nr. 7), S. 80.

des ikonographischen Vorwurfes der Himmelfahrt Christi vorläufig nicht lokalisieren zu lassen. Eine gewisse Verwandtschaft unseres Portales mit solchen ihm zeitlich beträchtlich vorangehenden Elfenbeinbildwerken ist jedoch zweifellos festzustellen.

Wird trotzdem bei dem Petershäuser Portal an eine Abhängigkeit von dem französischen Westen zu denken sein? Bei den meisten Themen der romanischen Portalplastik liegen die Dinge wohl so, daß ihre Überlieferung oder erste Ausbildung durch die Kleinplastik oder verwandte Künste erfolgte. Es fragt sich nur, an welchem Ort oder in welcher Schule in jedem einzelnen Fall die Übertragung des Motives in die Monumentalplastik zuerst erfolgte und dieses in der neuen Gestalt weitere Verbreitung fand[1]). Die Darstellung in Petershausen steht auf deutschem Boden, wie schon betont, bis jetzt ganz vereinzelt. Im westlichen Frankreich dagegen tritt genau der gleiche Typus der ascensio domini, mit zum Teil ganz überraschenden Übereinstimmungen in einzelnen Motiven, sowohl früher als auch in zahlreicheren Beispielen auf, und, was auch nicht unwesentlich ist: an künstlerischer Bedeutung und technischer Vollendung kann sich das Petershäuser Portal nicht entfernt mit jenen Werken messen. Dazu kommen, worauf oben aufmerksam gemacht wurde, die sonstigen Übereinstimmungen mit französischen Portalen gerade jener Gegenden in manchen für deutsche Werke ungewöhnlichen Zügen. Diese Tatsachen geben einen wichtigen Anhalt. Sie beantworten meines Erachtens für das Petershäuser Portal die Frage nach der künstlerischen Herkunft des auffallenden Darstellungsmotives mit relativer Sicherheit im Sinne der Entlehnung aus dem westlichen Frankreich und lassen den Gedanken an selbständige Anknüpfung an irgendwelche Werke der Kleinplastik so gut wie ausgeschlossen erscheinen.

Wir sind in der glücklichen Lage, bei dem Petershäuser Portal einmal Genaueres über die Art und Weise solcher künstlerischer Abhängigkeit aussagen zu können. In dem Konstanzer Exklerikus Wezilo, dem durch die Klosterchronik bezeugten Leiter des Neubaues der Abteikirche, werden wir auch den Schöpfer des Portales zu erblicken haben. Wie erklärte sich sonst die Anbringung seines Namens mitten unter den Skulpturen des Türsturzes? Seinem Namen nach und nach dem, was wir über seine Vergangenheit erfahren, war Wezilo ein Deutscher, erst Kleriker, dann unter die Bauleute gegangen. Bei dem Fehlen direkt verwandter Werke in unseren Gegenden scheint mir die größere Wahrscheinlichkeit dafür zu sprechen, daß der Künstler des Petershäuser Portales selbst im südwestlichen Frankreich gewesen ist und dort persönlich Anschauung von Arbeiten gewann, die ihm später als Vorbild dienten. Manche Eigentümlichkeiten, wie die Gewandbehandlung usw., könnten wohl auch dafür sprechen, daß er einen Teil seiner künstlerischen Schulung in jenen Gegenden empfing und nicht nur schauend dort weilte.

Bezeichnend bleibt aber für seine Art der in vielem trotz allem unverkennbar deutsche Charakter seiner Formensprache, wie er neben dem in der Fremde gelernten und übernommenen sich geltend macht. Der Erhaltungszustand des Petershäuser Portales ist kein guter. Nichtsdestoweniger wird man den verhältnismäßig roheren Eindruck, den dieses Werk macht, nicht nur auf Kosten dieses äußeren Umstandes zu setzen haben. Die Darstellung ist unbeholfener, verglichen mit den von uns herangezogenen westfranzösischen Arbeiten, die tech-

(1) Ich verweise auf die Ausführungen Weeses in dessen „Bamberger Domskulpturen", 2. Aufl. (1914), S. 116ff.

nische Sorgfalt der Ausführung weit geringer, es fehlt vor allem das meiste dessen, was dort als charakteristisch französisch in Wiedergabe und Empfindung gelten darf. An den Gesichtstypen wird dies am besten deutlich. Die Figuren des geraden Sturzes, bei denen die Ungewöhnlichkeit des Vorwurfes nicht mitspricht, fallen kaum aus dem Rahmen rein deutscher Werke der nämlichen Zeit heraus. Es lohnt sich, diese Tatsachen festzuhalten. Die Frage nach der Nationalität der Träger des sich im 12. Jahrhundert immer steigernden westlichen Einflusses in der deutschen Architektur und Plastik ist häufig schwer oder gar nicht zu beantworten, so wichtig ihre Lösung für die Erkenntnis des ganzen kunstgeschichtlichen Verlaufes wäre. In dem Petershäuser Portal haben wir ein gut beglaubigtes Werk eines Künstlers deutscher Herkunft vor uns, der sich augenscheinlich im Ausland, und zwar im französischen Südwesten, seine Anregungen geholt hat. Neben dem Meister der Basler Galluspforte und demjenigen von St. Ursanne lernen wir hier einen dritten Künstler kennen, der ungefähr um die gleiche Zeit am Oberrhein als Träger fremdländischen Einflusses gelten darf.

Aber nicht nur nach dem südwestlichen Frankreich führen von dem Petershäuser Portal bestimmte Fäden. Weist dorthin die Darstellung des Tympanons, so kann das Portal selbst in seiner Gesamterscheinung doch wohl kaum ohne die Annahme einer gleichzeitigen Beeinflussung durch die Basler Galluspforte gedacht werden. Auf die Basler Galluspforte deutet neben der Ähnlichkeit einiger Kapitelle vor allem das Motiv der frei vor das Portalgewände gestellten Säulchen und der sich zwischen ihnen findenden beiden plastischen Figuren. Auch in stilistischer Hinsicht spiegeln letztere den Einfluß der Art des Basler Meisters. Verwandt ist die Wiedergabe des Stehens und die Anordnung der Hände, verwandt sind auch die langgestreckten Proportionen der beiden Gestalten. Kopftypen und Faltenwurf haben an dem Petershäuser Portal zwar eine beträchtliche Vergröberung durchgemacht, deren Eindruck durch den schlechten Erhaltungszustand des Werkes noch gesteigert wird: immerhin scheinen mir auch an den beiden Köpfen Einzelheiten wie vor allem die großen mandelförmigen Augen mit dem verhältnismäßig breiten Abstand ihrer doppelten Umrandung, dann aber auch die Bildung von Mund und Nase sowie das ganze Format der Köpfe Basler Einfluß zu verraten. Zu dem Meister von St. Ursanne dagegen bestehen keinerlei Beziehungen. Wie alle anderen Werke dieser Gruppe läßt das Petershäuser Portal in seiner roheren Interpretierung den fremdländischen Charakter und die einzigartige Stellung der Galluspforte nur um so deutlicher hervortreten. Die Annahme, daß der in Basel tätige Künstler auch seiner Nationalität nach ein Ausländer war, gewinnt gerade durch solche Vergleiche an Wahrscheinlichkeit. Da das Petershäuser Portal einigermaßen sicher auf die Zeit nicht allzulange nach 1162 zu datieren ist, ergibt sich eventuell auch hier ein Anhalt für die schon öfters postulierte Entstehung der Basler Galluspforte vor dem Münsterbrand von 1185.

V. Eine Darstellung aus der deutschen Heldensage am Westbau der Klosterkirche zu Andlau.

Den spätromanischen Westbau der Kirche zu Andlau im Unterelsaß [1]) umzieht als oberer Abschluß des unteren Geschosses ein bisher im einzelnen noch

(1) Vgl. Dehio, Handbuch IV, 14 f., und Kraus, Kunst und Altertum in Elsaß-Lothringen I, Unterelsaß, S. 10.

wenig gewürdigter Skulpturenfries. Unter den mancherlei Darstellungen, die sich auf ihm in bunter Fülle folgen, soll uns eine zunächst etwas näher beschäftigen, die sich auf der Nordseite, von Osten im dritten der durch aufsteigende Lisenen abgetrennten Felder findet.

Links erblicken wir einen geflügelten Drachen, der aus seiner Höhle hervorkriecht. Er hat einen gepanzerten Ritter zur Hälfte verschlungen. Ein anderer Rittersmann mit Schild und Schwert eilt jenem zu Hilfe. Dahinter hält ein berittener Begleiter das Pferd des Abgesessenen.

Was ist der Sinn der Darstellung? Es kann sich hier nicht um die Wiedergabe irgendeines bloß symbolischen Gedankens, etwa der Befreiung aus der Macht des Bösen, handeln. Die epische Ausgestaltung der Szene, speziell genrehafte Züge, wie das Halten des Handpferdes, deuten an, daß der Künstler einen ganz bestimmten Vorgang im Auge gehabt haben muß. Durch den Drachen

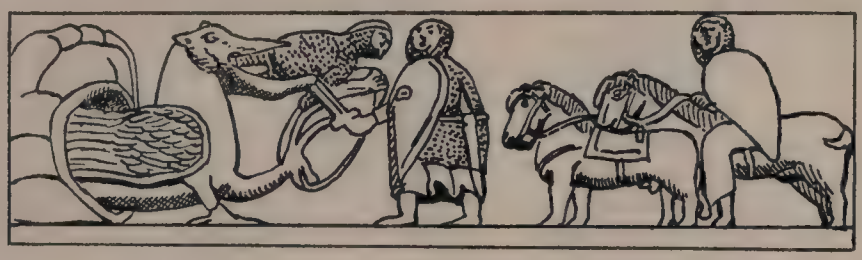


Abb. 8.

werden wir auf das Gebiet der Sage gewiesen, in der Drachenkämpfe häufig genug begegnen. Auf unserem Relief wird das Geschehnis dadurch charakterisiert, daß ein Kämpe seinen Genossen aus dem Rachen des Untieres zu befreien sucht.

Gerade dieses Motiv der Befreiung eines Recken durch seinen Genossen erscheint in der Heldensage des Oberrheins speziell beheimatet. Es findet sich zunächst als Ortssage in Verbindung mit dem über dem Flecken Burgdorf im Bernischen gelegenen Schloß[1]). Zwei Brüder, Sintram und Baltram, sollen hier in grauer Vorzeit gehaust haben, von denen der eine auf der Jagd von einem Drachen verschlungen, dann aber von dem anderen wieder befreit wurde. Schon W. Wackernagel[2]) konnte seinerzeit darauf aufmerksam machen, daß es sich hier ohne Zweifel um eine lokale Form der aus der Sage von Dietrich von Bern bekannten Sintramepisode handelt.

Der Hergang ist nach letzterer in der von der Thidreksage überlieferten Fassung der folgende[3]): Dietrich von Bern und Fasolt begegnen einem gewaltigen Drachen, der einen Recken zur Hälfte verschlungen hatte, doch so, daß Haupt und Schultern noch aus dem Schlunde hervorragten. Auf dessen Hilferuf greifen sie das Untier an, erlegen es und befreien das unglückliche Opfer. Der Gerettete

(1) Vgl. Grimm, Deutsche Sagen (1865) I, S. 265 f., Wackernagel, Die deutsche Heldensage im Lande der Zähringer und in Basel, Haup s Ztschr. für deutsches Altertum VI (1848), S. 156 ff. und Brunnhofer, Die Schweizerische Heldensage, S. 185 ff.
(2) a. a. O., S. 157.
(3) Vgl. von der Hagen, Altdeutsche und Altnordische Heldensagen I, 165 ff., und Brunnhofer, a. a. O., S. 189 f.

gibt sich als Sintram zu erkennen, den der Drache auf der Fahrt zu Dietrich von Bern im Schlafe überrascht hatte.

Die Sage kommt noch in verschiedenen anderen Fassungen vor[1]); das Motiv der Befreiung des schon zur Hälfte von einem Drachen verschluckten Helden bleibt stets das gleiche. Hier in Andlau haben wir augenscheinlich die bildliche Darstellung: Dietrich ist abgesessen und rückt mit dem Schwert dem Drachen zu Leibe, aus dessen Rachen der halbverschlungene Sintram noch herausschaut; der Begleiter, Fasolt oder ein Knappe mag gemeint sein, bleibt bei den Pferden.

Unsere Darstellung der Befreiung Sintrams steht am Oberrhein nicht einmal vereinzelt. Das gleiche Motiv begegnet auch auf einem Kapitell im Chorumgang des Basler Münsters[2]), nur hier wegen des beschränkten Platzes nicht ganz so in epischer Breite ausgestattet. Der Knappe mit den Pferden fehlt. Ein gepanzerter Ritter dringt auf den Drachen ein, der einen anderen Recken zur Hälfte verschlungen hat. Hier ist die Deutung auf Dietrich von Bern, und somit auf die Sintramsage, schon durch das Löwenwappen auf dem Schild des Befreiers außer Frage gestellt, wie bereits Wackernagel seinerzeit dartun konnte[3]).

Wackernagels Bestimmung des Basler Kapitells ist unbeachtet geblieben. Die von der neueren Forschung beliebte symbolische Auslegung aller derartigen Szenen hat sich auch dieses Bildwerks bemächtigt und will in ihm eine Darstellung des „deus in adiutorium meum intende..." sehen[4]). Das ganze Kapitell mit seinen Kampfszenen zwischen einem Ritter und allerhand wilden Bestien soll „den Kampf der der Macht der Sünde verfallenen Menschheit und ihren Ruf um Hilfe" symbolisieren[5]).

Ich kann in diesen ganz realistisch und konkret gegebenen Bildwerken nichts von derlei theologischen Spitzfindigkeiten entdecken. Das Wappen des Ritters in dem einen Fall weist deutlich auf Dietrich von Bern, den Liebling der deutschen Heldensage. In Andlau begegnet die gleiche Szene in noch viel realistischerer und genrehafterer Ausgestaltung, die erkennen läßt, daß der Künstler eine ganz bestimmte Begebenheit darstellen wollte. Wir werden auch in den übrigen Schildereien des Basler Kapitelles Erinnerungen an die Heldensage mit ihren Kämpfen zwischen Recken und Ungeheuern sehen dürfen[6]). Im einzelnen braucht bei derartigen Bildwerken nicht einmal immer bewußte Absicht vorzuliegen, eine bestimmte Erzählung oder Begebenheit zu illustrieren. Aus den Motiven des die Phantasie des Volkes beschäftigenden Sagen- und Erzählungsstoffes ganz im all-

(1) Vgl. Brunnhofer, a. a. O., Jiriczek, Deutsche Heldensagen I, S. 226, und W. Müller, Mythologie der deutschen Heldensage, S. 72 f.

(2) Abbildung bei Cahier et Martin, Nouveaux Mélanges d'Archéologie chrétienne I, 231.

(3) a. a. O., S. 160 f.: „Das Schildzeichen des Erretters ist ein Löwe, während der Gerettete in seinem Schilde kein Zeichen hat: einen Löwen aber im Schild und Fahne führt überall, wo die Wappen der Helden beschrieben werden, Dietrich von Bern, und auch hier, in der Abbildung solch eines Drachenkampfes, war er daran ebenso leicht und sicher zu erkennen, und jedes andere Verständnis und jeder Zweifel war damit für die Deutschen des Mittelalters ebenso bestimmt ausgeschlossen, als wenn man den Griechen einen Helden zeigte in der Löwenhaut und mit der Hydra kämpfend.

(4) Vgl. Cahier et Martin, a. a. O., S. 231, und A. Goldschmidt, Der Albani-Psalter in Hildesheim, S. 72 und 78.

(5) Goldschmidt, a. a. O., S. 72.

(6) Wackernagels (a. a. O., S. 160) Ansicht, daß in den Tierkämpfen Sintram der Held sei, scheint mir nicht unbedingt zwingend.

gemeinen sind solche Darstellungen erwachsen. Mit künstlerischer Freiheit variieren sie das einmal angeschlagene Thema und spinnen es weiter aus, einzig darauf bedacht, dem Auge immer neue Szenen und Bildungen vorzuführen.

In Andlau umgeben Sintrams Befreiung zwei mit den Hinterleibern verschlungene Drachen in rein ornamentaler Anordnung, ein Löwe, der ein Schaf oder Reh zu Boden wirft, und ein irgendein Tier verspeisender Drache. Auf der Westseite des Turmbaues folgen verschiedene Jagdszenen, dazwischen ein geflügelter Greif, ein Elefant mit dem Turm auf dem Rücken, dann Sirenen auf ihren Reittieren[1]) und ritterliche Kämpfer. Weiterhin wieder einige Szenen, die einen bestimmten Vorgang darzustellen scheinen, deren Deutung jedoch noch nicht gelungen ist[2]). In Basel findet sich auf dem benachbarten Kapitell die Geschichte von Pyramus und Thisbe in mehreren Bildern, auf dem nächsten Isaaks Opfertod, die Seelen in Abrahams Schoß und schließlich die Darstellung zweier wohl nur ornamental zu fassender, von Drachen umgebener bärtiger Gesichter. Das vierte Kapitell bringt Alexanders Himmelfahrt, den Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradies[3]).

Für den Andlauer Fries muß der Gedanke an einen alle einzelnen Szenen und Bilder verbindenden allegorischen oder theologischen Sinn als schlechterdings ausgeschlossen gelten. In den Basler Kapitelldarstellungen konnte man die bildliche Einkleidung der Vorstellungen vom „Mysterium der Sünde und der Erlösung des Menschen[4]) erblicken, allerdings, wie mir scheinen will, doch nur unter etwas gewaltsamer und nicht ganz überzeugender Ausdeutung einzelner Gruppen. Weit natürlicher bleibt die Annahme, daß der Künstler hier, ganz ähnlich wie der Meister des Andlauer Frieses, die verschiedenartigsten Motive, die ihm die seiner Zeit geläufigen Vorstellungen und sein ornamentaler Formenschatz boten, vereinigt hat, ganz unbekümmert um den tiefen Sinn, den eine gelehrte Nachwelt einst in seine Schildereien legen würde[5]). Die Lust des früheren Mittelalters am Fabulieren, seine unreflektierte Freude an der bunten Fülle der von Wirklichkeit und Phantasie gebotenen Erscheinungen, lebt sich in derartigen plastischen Darstellungen aus, zu denen die Grotesken und Arabesken der Handschriftenillustrationen die unmittelbare Parallele bilden. Daß manche solcher Gestalten und Vorgänge, wie es auch hier in Basel der Fall gewesen sein mag, schon frühzeitig von den Theologen gewisse symbolische Bedeutung beigelegt wurde[6]), ist nicht zu bestreiten. Aber der theologische Sinn, den gelehrte Aus-

(1) Es handelt sich um die Darstellung dreier an einer Tafel schmausender Personen samt den Vorbereitungen zum Mahle. Ein rittlings auf einem Fasse sitzender Teufel hält ferner einen augenscheinlich mit dem Verfälschen von Wein beschäftigten Mann an einem Strick. Daneben, mit einer Wage, eine sitzende Person, der ein Teufel böse Gedanken ins Ohr flüstert.

(2) Eine Abbildung einzelner Szenen gibt Bergner, Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer in Deutschland, S. 566.

(3) Vgl. Goldschmidt, a. a. O., S. 71 und die Abbildung bei Cahier et Martin.

(4) Goldschmidt, a. a. O., S. 73.

(5) Bereits A. Springer lehnte in seinen 1860 in den Mitteilungen der K. K. Central-Commission (V) erschienenen „Ikonographischen Studien", S. 67ff. für einen großen Teil derartiger romanischer Bildwerke den Gedanken an symbolische Bedeutung ab.

(6) Dabei ist, wie ein Blick in die verschiedenen allegorisch-symbolischen Schriftquellen des Mittelalters lehrt, die symbolische Deutung einzelner Figuren wie, um nur die am häufigsten vorkommenden zu nennen, des Löwen und des Drachen, gar nicht einmal eine

legung mit einzelnen dieser Gebilde zu verbinden wußte, war sicher bei der Mehrzahl solcher Darstellungen an Bauten des früheren Mittelalters [1]) nicht das bestimmende Gestaltungsprinzip. Die Frage, ob dem Künstler bei seiner Arbeit ein bestimmter allegorischer Gedanke vorschwebte und er diesen mit Bewußtsein zu verkörpern suchte, wird fast stets zu verneinen sein. Der Andlauer Fries, der die gleiche Szene der Befreiung Sintrams in ganz anderem Zusammenhang, wie das Basler Kapitell, und in weit genremäßigerer Ausgestaltung bringt, zeigt deutlich, wie solche bildlichen Darstellungen nur der gestaltenden Phantasie und dem Bewußtseinsinhalt der Laienkünstler ihren Impuls verdanken. Ähnliche Bilderfolgen, wie auf dem bekannten Portal in Remagen, den Mauerflächen der Johanneskirche in Schwäbisch-Gmünd, der Fassade von S. Michele in Pavia usw., sind ganz in der gleichen Weise zu bewerten.

Neben Basel und Andlau kommt das Motiv der Befreiung aus dem Schlund des Drachens in solcher szenischer Ausführlichkeit auf deutschem Boden an Werken romanischer Monumentalplastik anscheinend nur noch in vier Fällen vor. Bei einem Kapitell und einer Portallünette der Wartburg wird man ohne weiteres an eine Reminiszenz aus der Heldensage denken dürfen. Den Gedanken an Vorwürfe aus der Heldensage möchte ich trotz Goldschmidts Ausführungen [2]) doch auch für den bekannten Pfeiler der Freisinger Domkrypta festhalten. In ziemlich übereinstimmender Gestaltung zeigen schließlich das nämliche Thema in Bayern die Tympana der auch sonst untereinander verwandten Portale von St. Michael in Altenstadt bei Schongau [3]) und St. Peter in Straubing [4]). Beidemal ist es ein gewappneter Ritter, der die von dem Drachen verschlungene menschliche Gestalt befreit. In Altenstadt mag der Gedanke an den Patron der Kirche, den heiligen Michael, die Deutung auf ein kirchliches Thema nahelegen. Der heilige Michael selbst müßte dann, allerdings in weitgehender Umdeutung, in dem drachenbekämpfenden Ritter dargestellt sein [5]). In Straubing findet sich die gleiche Darstellung an einer dem heiligen Petrus geweihten Kirche, jedoch an deren Westbau, der in üblicher Weise in Beziehung zum Erzengel Michael ge-

absolut feststehende. Rabanus Maurus, „De universo", gibt z. B. ganz andere Deutungen der meisten Tiere als der Physiologus oder Gregor der Große in seinen Schriften. Die Bibel selbst begründet durch ihre Bilder die schwankende Bedeutung mancher Symbole: Christus ist der Löwe aus dem Stamme Juda, aber auch der Versucher schleicht umher wie ein brüllender Löwe, suchend, wen er verschlinge. Die mittelalterliche gelehrte Tiersymbolik ist viel zu wechselnd in ihren Bedeutungen, häufig auch zu blaß und farblos in ihren Allegorien, als daß sie einen stets verständlichen Kanon für die bildliche Darstellung hätte abgeben können. Über die Schwierigkeiten, für eine Gestalt wie z. B. die des Kentauren auf mittelalterlichen Bildwerken eine durchgehende Bedeutung festzuhalten vgl. Meyer, Der griechische Mythus in den Kunstwerken des Mittelalters, Repertorium für Kunstwissenschaft XII (1889), S. 240ff.

(1) Es will mir scheinen, als ob erst das 13. Jahrhundert bei uns in Deutschland eine stärkere Beeinflussung der bildlichen Darstellungsfolgen am Kirchengebäude durch das theologisch-allegorisierende Denken gebracht habe.

(2) a. a. O., S. 69f.

(3) Vgl. Die Kunstdenkmäler im Königreich Bayern, Oberbayern I, S. 574 und Taf. 73, ferner Fastenau, Die romanische Steinplastik in Schwaben, S. 29.

(4) Vgl. Sighart, Geschichte der bildenden Künste in Bayern I, S. 186, und Dehio, Handbuch III, 487.

(5) Diese Annahme findet sich bei Dehio, Handbuch III, S. 10, während Goldschmidt, a. a. O., S. 69, auch hier eher an symbolische Psalmenillustration zu denken scheint.

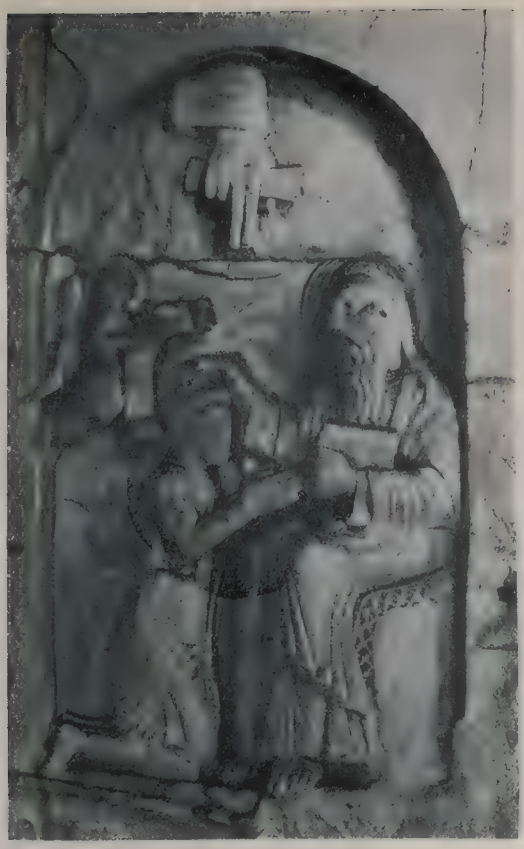


Abb. 3. Freiburg, Relief in der Nikolauskapelle des Münsters
Phot. Röbcke, Freiburg i. Br.

Abb. 4. Gewändefigur vom Portal der ehem. Klosterkirche zu Petershausen
Phot. Kratt, Karlsruhe

Abb. 5. St. Ursanne, Tympanon des Südportales der Stiftskirche

Zu: G. WEISE, STUDIEN ÜBER DENKMÄLER ROMANISCHER PLASTIK AM OBERRHEIN

Abb. 6. Tympanon des Portals der ehem. Klosterkirche zu Petershausen Phot. Kratt, Karlsruhe

Abb. 7. Egisheim, Tympanon des ehem. Westportals der Kirche

Zu: G. WEISE, STUDIEN ÜBER DENKMÄLER ROMANISCHER PLASTIK AM OBERRHEIN

standen haben könnte[1]). Bei beiden Portalen dürfte mit der Möglichkeit zu rechnen sein, daß symbolische Gedanken oder Züge aus der Legende hier die Einkleidung in von der Heldensage beeinflußte Vorstellungen fanden.

Doch dies nur nebenbei. Kehren wir zum Schluß noch einmal zu dem Andlauer Skulpturenfries zurück, um auch auf seinen stilistischen Charakter mit wenigen Worten einzugehen. Oberitalienischer Einfluß ist mit Recht für das einer früheren Bauperiode als der um 1200 anzusetzende Westbau angehörende Portal im Inneren der Vorhalle[2]) der dortigen Kirche postuliert worden[3]). Oberitalienischer Einfluß macht sich aber auch in dem den Westbau außen als oberer Abschluß des unteren Geschosses umziehenden Fries geltend[4]), dem unsere Darstellung aus der Dietrichsage angehört. Als oberitalienisches Pendant möchte ich auf den Fries am Turm der Kathedrale von Borgo San Donnino aufmerksam machen, von dem Venturi[5]) einigermaßen leidliche Abbildungen gibt. Gemeinsam mit Andlau ist diesem Fries zunächst die Gliederung durch vorspringende Brustbilder von Löwen und anderen Bestien, die in Abständen die kleinfigurigen Reliefdarstellungen unterbrechen. Inhaltliche wie stilistische Parallelen lassen sich auch an letzteren nachweisen. Wie die Andlauer Szenenfolge bringt der Fries von Borgo San Donnino Tierdarstellungen und Jagdbilder neben genrehaften Szenen, in denen die menschliche Figur vorherrscht. Charakteristisch ist beidemal die gelegentliche Andeutung von Bäumen und Buschwerk. Die Darstellungen sind in ziemlich vollem Relief, frei vor die Wandfläche vortretend, gegeben und entbehren nicht eines gewissen drastischen Realismus. Zweifellos verwandt ist auch die Proportionierung der Figuren und die Wiedergabe der Kopftypen, wenn auch bei derartigen Werken mehr dekorativer Kleinplastik und bei der Schwierigkeit besonders von dem Andlauer Fries photographische Aufnahmen in größerem Maßstabe herzustellen, eingehendere stilistische Vergleiche sich kaum werden durchführen lassen. Der Hinweis auf die zwischen beiden Werken bestehende Verwandtschaft, die in Andlau auch für den Fries des Westbaues den Gedanken an oberitalienischen Einfluß nahezulegen scheint, mag hier genügen.

Zur Datierung des Andlauer Frieses wäre noch zu bemerken, daß er der Zeit der Errichtung des Westbaues angehören muß. Die Entstehung des letzteren wird etwa gegen Ende des 12. Jahrhunderts anzusetzen sein. Dehio denkt an die Zeit um 1170—1180[6]). Einen Brand im Jahre 1160 erwähnt Kraus[7]). Genauer wäre die Datierung vielleicht auf Grund eingehenden Vergleichs des And-

(1) Auch die Spuren einer Emporenanlage (vgl. Dehio, Handbuch III, S. 486) könnten hierauf deuten.

(2) Gegen die von Dehio, Handbuch IV, S. 15, vertretene Ansicht, daß das Portal gleichzeitiger Entstehung sei wie der übrige Westbau, ist geltend zu machen die Art, wie sein Tympanon von dem breiten zweifellos ursprünglichen Gurtbogen des Gewölbes überschnitten wird. Von der Annahme einer eventuellen späteren Erneuerung des Gewölbes wird diese Tatsache nicht berührt. Vgl. die Abbildung des Portales bei Cohn-Wiener, Die italienischen Elemente in der romanischen Kirchenarchitektur Elsaß-Lothringens, Monatshefte f. Kunstwissenschaft IV (1911) Abb. 5.

(3) Vgl. Cohn-Wiener, a. a. O., S. 119.

(4) Schon Dehio, Handbuch IV, S. 15, weist in einer kurzen Notiz auf diese Tatsache hin.

(5) Storia dell' arte italiana III, S. 329. Venturi schreibt diesen Fries einem Gehilfen des Benedetto Antelami zu.

(6) Handbuch IV, S. 15.

(7) a. a. O., S. 8.

lauer Westbaues mit allen übrigen verwandten Anlagen der Straßburger Schule zu begründen [1]).

(1) Durch die zeitliche Fixierung des Andlauer Westbaues wäre auch diejenige des Adalochsarkophages in St. Thomas in Straßburg gegeben. Die merkwürdigen Darstellungen, die seine Seitenwände bedecken (Abbildung bei Kraus, a. a. O., S. 535), verleiteten lange dazu, seine Entstehung viel zu früh anzusetzen, ja in ihm womöglich noch den ursprünglichen Sarkophag des zu Anfang des 9. Jahrhunderts verstorbenen Bischofs zu sehen. Die neuere Forschung scheint ih der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts zuzuweisen (so Dehio, Handbuch IV, S. 403). Cohn-Wiener, a. a. O., S. 120, plädiert auf Grund „der Verwandtschaft des kerbschnittartigen Ornaments" für Gleichzeitigkeit mit dem Andlauer Westportal, das ja, wie wir oben sahen, früher sein muß als der heutige Westbau. Auch diese Datierung ist noch zu früh und bedarf der Berichtigung. Beachtung verdient, daß ein Teil der auf dem Fries des Andlauer Westbaues sich findenden Darstellungen hier in genauester Übereinstimmung wiederkehrt: so die auf dem Fisch reitende Sirene und der Knabe (?), der in jeder Hand eine Schlange hält. Letzterer ist ein vermutlich aus Oberitalien entlehntes Motiv, das z. B. ähnlich an der Fassade von S. Michele in Pavia (vgl. L' Italia Monumentale, 28. Le chiese di Pavia I, S. 5) wiederkehrt. Verwandt sind in Andlau und am Adalochsarkophag auch die stilisierten Blattgebilde, die hier einen Teil der Arkaden ausfüllen. Mit dem Andlauer Westbau wird man auch den Adalochsarkophag erst in die Spätzeit des 12. Jahrhunderts setzen dürfen.

PLASTIK UND BRÜCKE

Mit fünfzehn Abbildungen auf drei Tafeln

Von PAUL ZUCKER

Grundlegend für die Gestaltung der Brücke als Schöpfung architektonischen Kunstwollens ist das Übergewicht der Längenachse, das Zurücktreten der Breitenentwicklung und die Tatsache, daß die Brücke, im Gegensatz zu fast allen anderen Werken der Baukunst, nicht den Raum gestaltet, sondern ihn lediglich durchquert. Sie ist also nicht als künstlerisch gestalteter Raum, sondern als gestalteter Körper anzusehen und für die ästhetische Wertung kommt nur ein Außen, die Oberflächen und ihre Beziehungen zueinander, in Betracht. Nur zwei andere Kategorien von Bauwerken, der Turm und der Triumphbogen, sind neben der Brücke in gleichem Sinne absolut körperhaft. Da diese körperliche Erscheinungsform der Brücke nun im wesentlichen auch nur durch die beiden Seitenansichten künstlerisch bestimmt wird, so können wir vielleicht vergleichsweise sagen, daß sich die Brücke zu anderen Bauwerken verhält wie das Relief zur Rundplastik. In beiden Fällen ist die künstlerische Wirkungsmöglichkeit gleichsam um eine Dimension beschränkt. Aus dieser Beschränkung ergeben sich nun die Grundlagen der Gestaltung[1]), z. B. die notwendige besonders starke Berücksichtigung der Silhouette, scheibenförmige Gestaltung des Plastischen usw.

So entsteht eine ganz besondere ästhetische Homogenität zwischen Plastik und Brücke. Die Bedingungen des Zusammenwirkens von Architektur und Plastik sind hier fast eindeutig gegeben, die Möglichkeiten im Vergleich zu der Beziehung etwa zwischen Kirchenbau und dekorativer Skulptur natürlich relativ beschränkt. Innerhalb dieser Beschränkung ist aber eine ganz besonders innige Verschmelzung, eine besondere Intensität des Zusammenklanges erreichbar, die aus der fast vollkommenen Identität der optischen Voraussetzungen für plastische und tektonische Gestaltung hervorgeht. So haben denn auch fast alle bedeutenderen, auf künstlerische Wertung Anspruch machenden Brückenbauten von jeher plastische Dekoration erhalten. Bereits Schramm[2]) gibt als gewissenhafter Historiker des Brückenbaues einen kurzen Überblick der ihm bekannten Beispiele solcher Aufstellungen von Bildwerken und Brücken — einen Überblick, in dem wir tatsächlich mehrere der künstlerisch wesentlichsten Lösungen angeführt finden:

„Schon vor Alters pflegte man die Brücken und Wege mit Götzenbildern des Mercurii, Apollinis, Herculis usf. zu besetzen, und geschahe dasselbe sonderlich aus blinden Eifer vor die Abgotterey, und um selbige denen Reisenden besser bekannt zu machen. Es mögen sich auch noch bei denen heutigen abergläubischen, hauptsächlich aber sinesischen Nationen, dergleichen Überbleibsale finden, dabei sie im Vorübergehen ihren cultum bezeigen können. Nach und nach pflegte man die Bilder der Engel und Heiligen, sonderlich des Nicolai, Nepomuceni und anderer Patronorum, auf denen Brücken zu befestigen: wobei das Volk im Pabsttume seine Devotion noch heutigen Tages sehen lässet. Insbesondere aber waren große Herren beflissen, zum Andenken des glücklich vollendeten Brückenbaues, zugleich aber auch zu Verherrlichung derer Brücken, der Bildnisse und Statuen, entweder zu Pferde oder in anderer Positur aufrichten zu lassen. Und ist außer denen zu Rom auf verschiedenen Brücken befindlichen Bildnissen, sonderlich das Exempel der Statue Henrici IV auf der

(1) Aus diesem Grunde können die Hildebrandschen Definitionen und Forderungen für Brückenplastiken fast unwidersprochen gelten, so bestreitbar sie auch sein mögen, wenn man sie auf wirkliche Vollplastiken tatsächlich räumlich empfindender Epochen anwendet.

(2) Vgl. C. Chr. Schramm: Historischer Schauplatz, in welchem die merkwürdigsten Brücken aus allen vier Teilen der Welt. Leipzig 1735.

Pont neuf zu Paris, ingleichen nur angezogener Königlichen Majestät in Preußen zu Berlin, bekannter, als daß hiervon Meldung geschehen könne: die Statue des Mägdleins von Orleans, auf der Brücke zu Gent in Flandern: die achtundzwanzig Statuen auf der Brücke zu Prag, woselbst auch vor diesen ein steinernes Creutz und die Statue des Ritters S. Georgii in Böhmen, sich befunden haben soll, die vormahlige Statue des Jani bisfrontis auf der Brücke zu Grimma über die Mulde, die vier Hauptteile der Welt in Riesengröße von Stein aufgerichtet zu Gothenburg in West-Gothland, die steinernen Monamenta und Vasen, ingleichen das Crucifix auf der Königlichen Brücke zu Neustadt bei Dresden und andere Monumenta pontium mehr, sind gleichfalls mit anhero zu ziehen."

Wir können nun grundsätzlich drei verschiedene Typen der Bindung von Plastik und Brücke unterscheiden, ohne einer bestimmten Epoche oder Stilphase die Bevorzugung eines dieser Typen zuschreiben zu dürfen:

Seitliche Aufstellung einer Einzelplastik in Verbindung mit der Balustrade oder auf besonderem erkerartigem Ausbau.

Reihenweise Aufstellung zu beiden Seiten längs der Fahrbahn.

Anordnung nur an den Brückenköpfen, wobei die Brücke selbst von plastischer Dekoration frei bleibt.

Bei all diesen Formen der Anordnung wird vor allen Dingen die Gegenwirkung der Plastik gegen den freien Himmel ausgenützt, die Bildwerke werden also stärker auf die Silhouette hin komponiert sein, als es bei Plastiken der Fall ist, die für Aufstellung in den Straßen einer Stadt bestimmt sind. Auch müssen die Größenverhältnisse der Plastiken davon abhängig bleiben, wie weit ein Beschauer auf der Brücke von der Statue zurücktreten kann. Dieser Gesichtspunkt wird bei der Beurteilung der Bildwirkung einer Brückenplastik oft außer acht gelassen[1]).

Gleichmäßig gelten für diese drei Aufstellungstypen die ein für allemal bestehenden tektonischen Gesetze des Brückenbaues. Es wirken nämlich die technisch-konstruktiven grundlegenden „Werkformen" auf die Gestaltung der Brücke viel stärker ein, als alle stilistischen Formeinflüsse der jeweiligen gleichzeitigen Architekturepoche. Aus diesem Überwiegen der technischen Sonderform der Brücke über alle Stilformen erklärt sich auch der starke formale Konservativismus[2]) der äußeren Erscheinung. Dies gilt sowohl für die eigentlichen Architekturformen wie auch für die Verbindung der Plastik mit ihnen. Ebenso nämlich wie nur diejenigen Architekturmotive in dem Brückenbau übernommen werden, die sich seiner Grundidee, der der Raum durchquerenden Verbindung ohne weiteres unterordnen lassen, werden auch immer dieselben Aufstellungstypen wiederholt.

(1) Vgl. hierüber A. E. Brinkmann, Platz und Monument, Berlin 1908, p. 96—98, 127, 141 ff.; vgl. ferner auch I. Stübben, Der Städtebau, Stuttgart 1907.

(2) Ein Beweis dafür ist beispielsweise die Gestaltung der gewölbten steinernen Durchlaßöffnung: Die römische Halbkreisform wird über ein Jahrtausend fast unverändert beibehalten, auch in jenen Bauepochen, als andere Werke der gleichzeitigen Architektur nicht mehr diese Form aufweisen. Der gotische Spitzbogen wird nicht aufgenommen, weil der ihm eigentümliche Vertikalismus der horizontalen, Ufer mit Ufer verbindenden Bewegungstendenz der Brücken widerspricht. Der in der islamischen Brückenbaukunst auftauchende Spitzbogen ist nicht zeitlich-stilistisch determiniert! Der ellipsenförmige oder gedrückte Korbbogen wird dagegen in der Renaissance schon zu einer Zeit verwandt, wo diese Form, die später im Barock als Oval überall auftaucht, sonst an anderen Bauwerken noch nicht erscheint. Hier ist also das Gegenteil wie in der Gotik der Fall: sowie technisch konstruktiv die Möglichkeit einer weiteren Streckung des Bogens gegeben ist, wird sie vom Brückenbau ohne weiteres, sogar im Widerspruch zu dem bei anderen Bauten der gleichen Epoche verwandten Motiven ausgenützt, in Vorahnung der formalen Entwicklung der Architekturform in späteren Jahrhunderten. Auch für die nicht in Stein ausgeführten Brücken, Holz und Eisen, können wir in bezug auf die Entwicklung bestimmter konstruktiver Motive Ähnliches konstatieren.

Endlich ist die Hervorhebung der Fahrbahn als des eigentlichen über Strom und Tiefe hinwegschreitenden Weges gegeben durch das Übergewicht der Längenachse über die Querachse, die beherrschende Idee achitektonischer Brückengestaltung. Die Linie der Fahrbahn, ihre Führung, bestimmt unabweislich die Gesamthaltung der Brücke und darf durch keinerlei Beiwerk, auch durch keine architektonischen Aufbauten, übertönt oder verwischt werden. Alle anderen Teile der Brückenkonstruktion müssen zurücktreten, auch die tragenden Teile, mögen sie nun unter- oder oberhalb (wie bei hölzernen oder eisernen Brücken) der Fahrbahn liegen. So ist auch Stellung und Formgebung der Plastik auf der Brücke immer nur durch den Kontrast der Vertikalentwicklung zur beherrschenden Horizontale der Fahrbahn zu verstehen.

I. Seitliche Aufstellung einer Einzelplastik.

Die einfachste dieser Verbindung von Plastik und Brücke zeigen die kleinen Landbrücken in katholischen Gegenden, bei denen ein Brückenheiliger, in den meisten Fällen der heilige Nepomuk, einfach in der Mitte der seitlichen Brüstung aufgestellt wurde. Ein besonderes Postament, das nach außen hin in Erscheinung träte, wird nicht ausgebildet. In diesem Fall ist also die Architektur der Brücke durch die Plastik in keiner Weise beeinflußt. Zahlreiche Beispiele dafür in Süddeutschland, Österreich, Tirol (vgl. Abb. 1). Gelegentlich wird auch ein besonderer Sockel, der die Figur über die Brückebrüstung hervorhebt, ohne auf die Pfeilergestaltung der Brücke von Einfluß zu sein, ausgebildet (alte Straßenbrücke in Pirna, Komotau in Böhmen usw.).

Viel häufiger sind indessen die Fälle, bei denen für die Figur des Heiligen ein besonderer, erkerartiger Vorsprung geschaffen wird, innerhalb dessen die Plastik auf einem besonderen, frei von der Brüstung aufgestellten Sockel sich erhebt. Diese Auskragung der Brückenbahn entwickelt sich entweder in Verbindung mit dem Brückenpfeiler über dreieckigem Grundriß (Oedheim a. Kocher) oder über einem Grundriß in Form eines halben Kreises oder einer halben Ellipse (Tauberbrücke zu Mergentheim). Hier wirkt also die Stellung der Plastik entscheidend auf die Architektur zurück. Ein neues Motiv für die Gestaltung der Seitenansichten wird gewonnen. Aus dieser Aufstellungsform entwickelt sich die eigentliche Denkmalsbrücke:

Berlin, Kurfürstenbrücke, ehem. Lange Brücke (vgl. Abb. 2.) Erb. 1692/95 von Nehring, Denkmal des Großen Kurfürsten 1703 nach Schlüters Entwurf gesetzt. 1896 Verbreiterung und Veränderung der Brücke. Fünf von Archivolten gerahmte Korbbogen mit nach der Mitte zu sich steigernder Spannweite tragen die in der früheren Form der Brücke vollkommen wagerechte Fahrbahn. Pfeilverhältnis der drei mittleren Bogen 2,82 : 7,95 m, der beiden äußeren Öffnungen 2,82 : 5,96 m. Erste Ausführung der Brücke mit geschlossener Brüstung, während in der heutigen Ausführung die Brüstung aufgelöst ist. Für die Wirkung des Denkmals ist die Geschlossenheit der seitlichen Brüstung von Bedeutung. Der erkerartige Ausbau für die Plastik setzt sich hier nach unten hin ausnahmsweise nicht in einem Pfeiler fort, sondern nimmt eine ganze Bogenachse infolge seiner notwendigen Breitenentwicklung in Anspruch. Die Aufstellung der Reiterstatue ist derartig, daß auf den Vorüberschreitenden hauptsächlich die beiden seitlichen Ansichten in ihrer ganzen barocken Bewegtheit wirken. Die Betrachtung des Denkmals von vorn wird durch die geringe Breite der Br. erschwert, ein Nachteil, der bei der veränderten neuen Form durch die Schaffung eines besonderen ausspringenden Risalites gegenüber dem Denkmal vermindert werden sollte.

Bedeutende italienische Brückenbauten des 18. Jahrhunderts sind nicht zur Ausführung gelangt. Und doch verdankt die Architektur der Brücken dem italienischen Hochbarock im Übergange zum Klassizismus noch starke Anregungen, besonders,

was Zusammenhang und Einordnung der Plastik in die Architektur anbelangt. Hier, wie auf vielen anderen Gebieten der Architektur, war es Piranesi, dessen Entwürfe in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in veränderter Form mehrfach zur Ausführung kommen sollten. Allerdings ist nicht ein Bauwerk auch nur einigermaßen in der von ihm geplanten Großartigkeit und Weitläufigkeit errichtet worden, wir begegnen nur einzelnen seiner Motive. Zwei seiner bedeutendsten Entwürfe seien deshalb hier kurz als Ausgangspunkt für viele Ausführungen der nachfolgenden Zeit angeführt:

G. B. Piranesi: Antiquità Romane, lib. IV. Titelblatt: Vierbogige Brücke größten Maßstabes im spätrömischen Stil. Überbaut von Säulenhallen, die durch Springbrunnen und reiche Plastiken belebt werden. Übergang zum Ufer durch Portalbauten, Terrassierungen und Anrampungen gestalten die Architektur des Ufers in Übereinstimmung mit der Brücke.

G. B. Piranesi: Prima parte d'architettura, Taf. 8. Ponte magnifico con Logge ed Archi eretto da un Imperatore Romano, nel mezzo si vede la Statue Equestre del medesimo". Großartige fünfbogige Anlage. Halbkreisbogen mit Archivolten, an den Pfeilern vorgekröpfte dorische Doppelsäulen. Das sehr reich ausgestaltete Gebälk, das die Höhe der Brückenbahn bezeichnet, ist vielfach verkröpft. Über der Brückenbahn tempelartiger Aufbau mit kolonnadenartigen Erweiterungen. Mittelachse der Anlage durch Reiterstatue betont, ähnliche Plastiken an den Brückenköpfen. Die Brücke selbst führt nicht unmittelbar an das Ufer, sondern auf zwei kleinere Zugangsbrücken, die im rechten Winkel zu ihr verlaufen. Diese zeigen im Unterbau das gleiche System wie die Hauptbrücke, sind aber nicht überbaut (vgl. Abb. 3).

Von den durch Motive Piranesis angeregten Brückenbauten seien hier nur zwei erwähnt:

Berlin, Alte Herkulesbrücke. Verkleinerte Nachbildung eines Entwurfes von Piranesi aus den Antiquità Romane, lib. IV. Tafel 23, erbaut 1787 von Langhans über den ehemaligen Königsgraben. Charakteristisch ist der risalitartige Vorsprung, zu dem der Brückenpfeiler ausgebaut ist, der als Postament für eine plastische Gruppe dient. Diese Anordnung, ebenso wie die Verteilung der übrigen aus der Schadowschen Werkstatt stammenden Figurengruppen ist ebenso wie die Architektur vollkommen von Piranesi übernommen. Sehr geschickt ist die schiefwinklige Grabenüberschreitung nach Möglichkeit durch die orthogonale Anlage des Gewölbes unmerkbar gemacht, so daß die Seitenansicht kaum von einer unter 90^0 kreuzenden Brücke zu unterscheiden ist (vgl. Abb. 4). Durch die starke Erhöhung des Gruppenpostamentes beherrscht die Plastik die gesamte Architektur der Brücken vollständig.

Warschau, Brücke im Garten von Làzienki. Erb. 1787. Aufstellung des Denkmals Johann Sobieskis III. entsprechend der Plastikaufstellung auf der Herkulesbrücke. Die Architekturformen der Brücke sind rein klassizistisch. Trotzdem die Brücke hier einbogig ist, ist es doch wahrscheinlich, daß auch hier die gleiche Tafel Piranesis als Anregung gedient hat.

Die Reihe der Brücken, die dieses Motiv der seitlich auf ausgebautem Erker errichteten Plastik zeigen, ließe sich nun noch beliebig vermehren. Das Motiv wird — unabhängig von den absoluten Größenverhältnissen — variiert, wobei der Erker nach unten sowohl konsolartig, wie als Pfeiler, wie auch endlich als Bogenüberdachung architektonisch ausgebildet mit der Brücke verbunden wird.

Einen sehr charakteristischen Sonderfall für die Aufstellung monumentaler Plastik in Verbindung mit einer Brückenarchitektur treffen wir im Laufe der Jahrhunderte immer wieder an, bedingt durch eine besondere städtebauliche Situation: Liegt nämlich inmitten eines Flusses, dessen beide Ufer bebaut sind, eine ebenfalls bebaute Insel, so haben selbstverständlich die von beiden Ufern zur Insel herüber führenden Brücken das Straßensystem der Insel mit den Straßensystemen der angrenzenden Stadtteile in Verbindung zu bringen. Da diese Inseln oft den mittelalterlichen, ältesten Teil der Stadt darstellen und daher unregelmäßig bebaut sind, so

können die Brücken nur selten eine planmäßige und rhythmische Gliederung der Grundfläche von einem Ufer auf das andere übertragen. Nun begegnen wir einer eigenartigen Lösung merkwürdigerweise in verschiedenen Epochen der Baukunst: Die Spitze einer solchen Insel ist durch zwei Brücken mit beiden Flußufern verbunden. Architektonisch bilden die beiden Brücken in diesen Fällen natürlich eine zusammengehörige Anlage, deren künstlerische Wirkung gerade auf dem nach beiden Seiten hin gleichmäßig durchgebildeten Motiv der Durchlaßbogen beruht, die nach oben hin durch die gleichmäßige Horizontale der Fahrbahn abgeschlossen werden, während in der Mitte, eben auf der Insel, eine Entwicklung der Baumassen in vertikaler Richtung stattfindet. Einzelne Beispiele dieses städtebaulichen Gedankens seien hier angeführt:

Rom, Pons Cestius und Pons Fabricius. Beide Brücken führen auf die Spitze der Tiberinsel zu und ergeben trotz ihres nicht ganz gleichzeitigen Erbauungsdatums in ihrer Zusammenwirkung ein Bild von großer Einheitlichkeit. Diese Einheitlichkeit wird nicht dadurch gestört, daß die beide Brücken verbindende Straße auf der Insel selbst länger ist als jede einzelne der Brücken, daß diese also gar nicht besonders dicht nebeneinander liegen (vgl. Abb. 5).

Den gleichen Gedanken finden wir in etwas veränderter Form mehrfach wieder aufgenommen. Doch sind in diesen Fällen die beiden Brücken noch mehr an die Spitze der Insel gerückt, so daß die trennende Strecke zwischen beiden sehr gering ist und man in der Tat von einem einheitlichen Brückenbauwerk sprechen kann.

Paris, Pont Neuf. Erb. 1578—1604 von Androuet du Cerceau und Charles Marchand. Die 229 m lange Brücke verbindet die Citéinsel mit beiden Seineufern. Fünf halbkreisförmige Durchlässe von 14 bis 19,2 m Spannweite am rechten Ufer und drei ebensolche von 9,60—14 m Spannweite am linken Ufer. Städtebaulich ergibt die Brücke einen ausgezeichneten Blickabschluß für die fünf in gerader Linie hintereinander liegenden Seinebrücken, gesehen vom Pont de la Concorde aus. Die Spitze der Inse trägt nun 1614 das Denkmal Henri IV (vgl. Abb. 6). Der Körper des Pferdes von Giovanni da Bologna, die Figur des Königs von Duprez. 1792 zum Guß von Kanonen eingeschmolzen, 1818 von Lemot erneuert. Im Verhältnis zu der hervorragenden Lage des Platzes an der Inselspitze, die von beiden Seiten der Seineufer aus weithin sichtbar ist und zur Seite der sehr langen Brückenfahrbahn ist das Denkmal zu klein im Maßstabe, die Aufstellung eine zu niedrige. In der Fernperspektive sinkt es in die Umgebung zu weit ein, die Wirkung des freien Himmels erscheint nicht voll ausgenützt[1]) (vgl. Abb. 7). Daher geben auch schon alte Abbildungen der Brücke das Denkmal in Korrektur der Wirklichkeit auf einen viel höheren Sockel wieder, wie der Plan des Merian von 1615 und auch später noch Leupold[2]).

Entwurf Boffrands. Ein Denkmal Ludwig XV., das an dieser Stelle nicht zur Ausführung gelangte, sollte nach dem Entwurf die optischen Möglichkeiten der für ein Denkmal sehr günstigen Situation voll ausnützen. Unmittelbar gegenüber der Statue Heinrichs IV. wird anschließend an die Brücke ein großer Platz freigelegt, auf dem sich eine „Colonne Ludovise", eine Art sehr hoher Trajanssäule, gekrönt von der 6,50 m hohen Statue des Königs, erheben sollte. Zweigeschossige Arkaden bilden den Hintergrund und schließen mit einem in der Mitte eingelegten Triumphbogen zugleich den Platz nach hinten ab. Infolge der eigenartigen Lage an der Spitze der Insel und der durch die Brücke gegebenen Horizontale wäre das Denkmal vom größten Teil der Stadt aus in sehr wirkungsvoller Weise sichtbar gewesen[3]) (vgl. Abb. 8).

In zwei ähnlichen Fällen ist die Gunst der Lage nicht für die Aufstellung einer Plastik ausgenützt worden:

(1) Vgl. Brinkmann, Op. cit. p. 96, ferner Stübben, Op. cit. Fig. 846.

(2) Vgl. I. Leupold: Theatrum pontificiale oder „Schauplatz der Brücken und des Brückenbaus" Leipzig 1726.

(3) Zum erstenmal veröffentlicht in dem Werk von M. Patte. Monumens érigés en France, à la gloire de Louis XV. Paris 1767. Ausführlich darüber vgl. auch R. Bruck: Platzkonkurrenz für das Reiterdenkmal Ludwigs XV. in Paris. Der Städtebau 1908.

Paris, Pont Sully. Die Br. wiederholt das Schema des Pont Neuf für die Ile St. Louis, nur erscheint die Lösung hier weniger geglückt, da die Seine an dieser Stelle in ihren beiden Armen und auch nach dem Zusammenfluß vielfach starke Windungen beschreibt, so daß trotz der einheitlich durchgeführten Horizontale ein geschlossenes Stadtbild nicht entsteht, Plastik nicht zur Aufstellung gelangt.

Rouen, Pont Corneille, ebenfalls eine Doppelbrücke, an der Spitze der Ile la Croix gelegen. Die beiden Teile der Br. liegen hier nicht genau in derselben Achse, sondern in einem sehr stumpfen Winkel von ungefähr 155 Grad zueinander. Die städtebauliche Wirkung ist fast die gleiche.

Gegenüber diesen Lösungen, welche die Plastik an die architektonisch wesentlichste Stelle in Zusammenhang beider Brücken setzen, könnte noch vergleichsweise erwähnt werden:

Bamberg, Obere Brücke. Erb. 1355. Die Insel, auf die beide Teile der Brücke sich stützen, ist künstlich errichtet, und fast ganz von dem 1556 erbauten Rathaus überdeckt. Die Fahrbahn der Brücke durchbricht das Gebäude in einem Torbau, der eine der schönsten deutschen Hochbarock-Architekturen darstellt. Wir führen die Lösung in diesem Zusammenhang an, da die Wirkung der durch die überbaute Insel unterbrochenen Brücken-Horizontale sich im kleinen mit den eben angeführten Beispielen vergleichen läßt, dagegen stehen die einzelnen Plastiken als Einzelstatuen auf vorgebauten Risaliten gesondert auf beiden Brückenarmen.

II. Reihenweise beiderseitige Aufstellung der Bildwerke.

Die reihenweise Anorduung von Plastiken auf der Brücke finden wir vorzugsweise dann, wenn diese Brücken im Zuge der Hauptstraßen liegen oder auf bedeutende Plätze führen. Während die einzelne Plastik auf der Brücke von der Vorstellung ausgeht, daß der Vorübergehende innehält und gegenüber dem Bildwerk verweilt, setzt die reihenweise Anordnung von Plastiken auf einer Brücke gerade das Vorüberströmen der Passanten voraus, die die Folge der Bildwerke im Vorbeiwandeln hintereinander aufnehmen und so die verschiedenen einzelnen Statuen zu einem einheitlichen Ganzen verbinden. Die architektonisch notwendige Wiederholung des aus dem Brückenpfeiler entwickelten Postamentes rechtfertigt die Reihung der Bildwerke auch konstruktiv durch den Zusammenhang mit dem ebenfalls sich immer wiederholenden Pfeiler des Brückenunterbaues. In diesem Sinne ist die Brüstung der Brücke mehr als ein zufälliges Postament für die Einzelfigur, sie wird zum verbindenden gemeinsamen Architekturgliede. Natürlich sind in diesem Falle die einzelnen Bildwerke nicht allzu unterschiedlich behandeit, sondern zeigen eine gewisse Einheitlichkeit der Durchbildung.

Rom, Engelsbrücke. Erb. 138 p. Chr. n. durch Hadrian. Drei mittlere Halbkreisbogen von 19,15 m l. W. und vier seitliche von 7 m l. W. tragen die 15,50 m breite Fahrbahn. Die Brückenpfeiler sind bis zum Ansatz der Bogen im Grundriß zugespitzt, darüber hinaus nach oben zu in Halbsäulenform durchgebildet. Diese Halbsäulen (vgl. Abb. 9 nach Piranesi) oder besser Halbpilaster, waren nun früher, zur Zeit Hadrians, über die Fahrbahn hinaus nach oben verlängert und trugen antike Bildsäulen, die jedoch später verloren gingen. Nach antiken Schriftstellern sind verschiedene Rekonstruktionen versucht worden[1]), die jedoch kaum dem wirklichen Eindruck nahekommen. Dagegen läßt Clemens VII. anstelle der antiken Statuen 1530 die Figur des Apostel Paulus von Paolo Romano und die des Petrus von Lorenzetto am Eingang von der Stadtseite aus aufstellen. Clemens IX. läßt dann später durch Bernini zehn Passionsengel in gleichartiger Haltung über den Postamenten

(1) Eine sehr kühne Rekonstruktion gibt Fischer von Erlach: Entwurf einer Historischen Architektur, Leipzig 1725, Band II, Tafel VIII und nach ihm Schramm: Historischer Schauplatz, in welchem die merkwürdigsten Brücken . . . Leipzig 1735, Tafel 68. Diese Rekonstruktion knüpft angeblich an eine alte römische Münze an: die vier mittelsten Brückenpfeiler werden nämlich nach oben hin über die steinerne Brüstung hinaus in langgestreckten etruskischen Säulen fortgeführt. Diese Säulen werden von Heroen-Statuen gekrönt. Vgl. ferner über die Brücke: A. Hofmann, Denkmäler. Stuttgart 1906.

Abb. 1. Maintal: Brückenheiliger in Großheubach

Abb. 4. Berlin: Herkulesbrücke (früherer Zustand)

Abb. 2. Alt-Berlin: Schloß und Lange Brücke

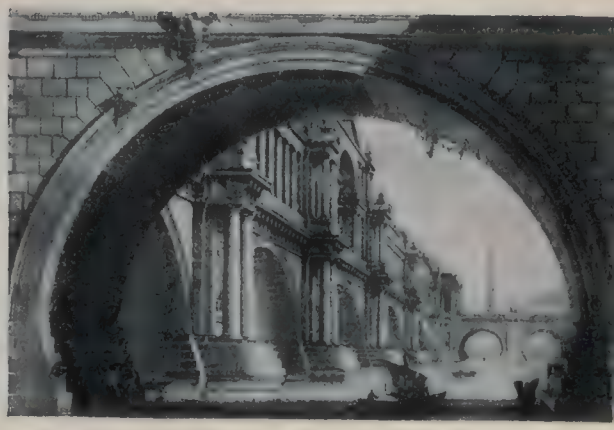


Abb. 3. Piranesi: Prima Parte d'Architetture

Zu: PAUL ZUCKER, PLASTIK UND BRÜCKE

Abb. 5. Die Cestische und Fabricische Brücke mit der Tiberinsel (n. Piranesi)

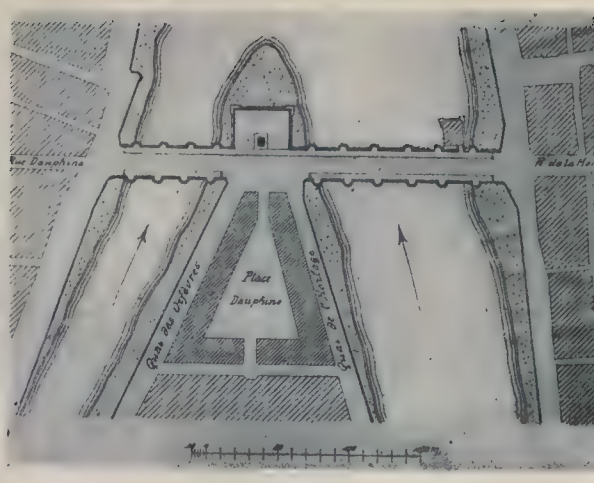


Abb. 6. Paris: Pont neuf mit dem Denkmal Heinrich IV.

Abb. 7. Paris; Pont Neuf mit Statue Heinrich IV.

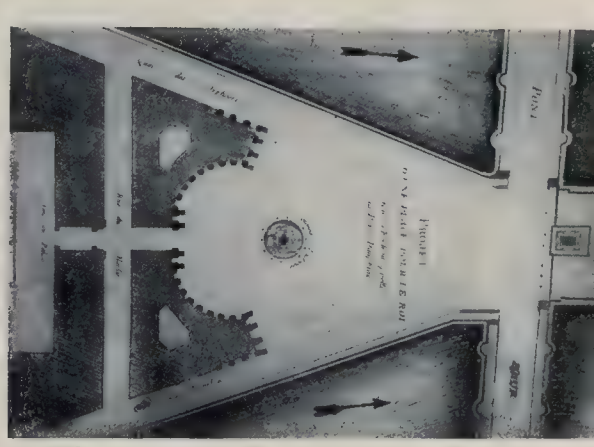


Abb. 8. Paris: Projekt für eine Place Louis X von Boffra

Abb. 9. Pons Aelius mit dem Grabdenkmal Hadrians (n. Piranesi)

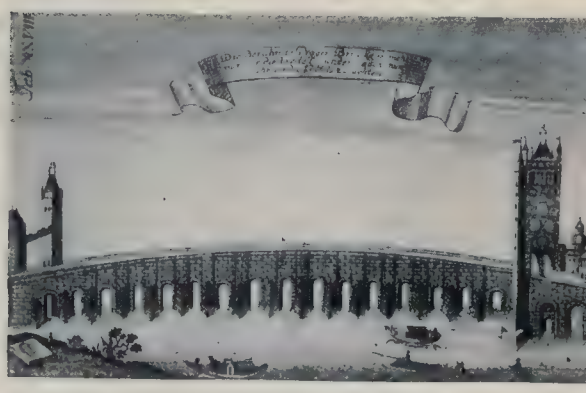


Abb. 10. Die Brücke in Prag (n. e. Stich aus d. 18. Jh.)

Zu: PAUL ZUCKER, PLASTIK UND BRÜCKE

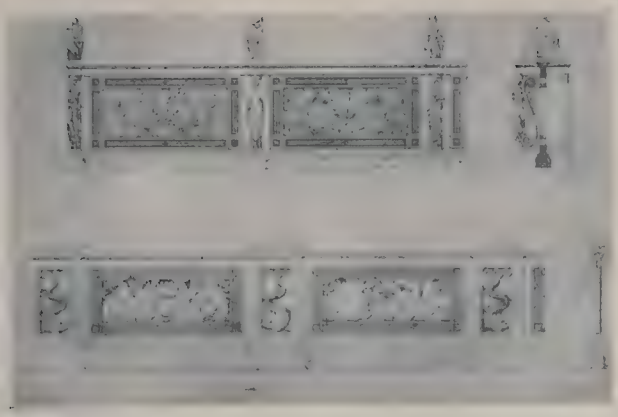


Abb. 11. Schinkel: Zwei schmiedeeiserne Gitter (das untere für die Schloßbrücke in Berlin)

Abb. 14. Alt-Berlin: Festungsgraben beim Opernhaus (n. Krüger)

Abb. 12. Entwurf für die Umgestaltung des Schloßplatzes von Schlüter und Broebes

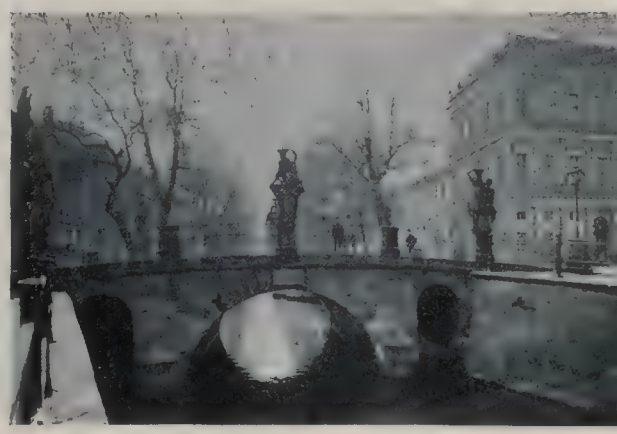


Abb. 13. Potsdam: Breite Brücke. (Arch. Manger 1765)

Abb. 15. Paris: Jénabrücke und Trocadéro

Zu: PAUL ZUCKER, PLASTIK UND BRÜCKEN

der mittleren Pfeiler errichten. Auch hier ist die reihenweise Anordnung der Plastiken im Altertum und zur Zeit der Päpste durch die besondere städtebauliche Situation mitbedingt. Denn aus dem Innern der Stadt führt eine breite Straße auf die Brücke zu. Die Brückenbahn selbst ist schmaler als diese Straßenbreite, erweitert sich aber auf einen Platz, hinter dem die Moles Hadriani sich aufbaut. Also eine bewußte Steigerung des räumlichen Rhythmus: breite Zufahrtstraße, Verengerung durch Brückenanlage, dadurch scheinbare Vergrößerung des dahinterliegenden Platzes, als letzter Blickpunkt das Bauwerk, dessen Wirkung möglichst gesteigert werden soll, selbst.

Prag, Karlsbrücke. Erste Anlage 1171. Ausführung, deren Grundlagen noch heute erkennbar von Peter Parler unter Karl IV. 1358 begonnen. 505 m lang, 10 m breit. 18 Bogen von annähernder Halbkreisform, einzelne mehr kreissegmentförmig gestreckt. Größte lichte Weite 23,30 m, geringste 18 m. Brückenköpfe durch Tortürme abgeschlossen. Auch hier sind die Flußpfeiler in stark verjüngter Form bis zur Höhe der Fahrbahn nach oben geführt, um eine Basis für die Aufstellung von Bildwerken zu schaffen. Aus den Vorlagen der 17, je 8,50 m breiten Zwischenpfeiler[1]) entwickeln sich rechteckige Pilaster von kleinerem Querschnitt, auf dem die Heiligenfiguren stehen, unter ihnen wertvolle Arbeiten von Johannes Hilger, um 1620, und der bekannte Johann von Nepomuk von Rauchmüller 1683. Im Gegensatz zu der strengen Reihung gleichartiger Bildwerke auf der Engelsbrücke unterscheiden sich hier die einzelnen Plastiken scharf voneinander, daher kein architektonisch einheitlicher Eindruck.

Würzburg, Marienbrücke. Erb. 1474/1607, 196 m lang. Anders als bei dem Beispiel der römischen und Prager Brücke sind die hier sehr stark entwickelten Brückenpfeiler in einer durchschnittlichen Breite von 9 m unter Beibehaltung ihrer Grundrißgestaltung bis zur Höhe der Brüstung heraufgeführt und bilden so in gleicher Ebene mit der Fahrbahn erkerartige Ausbauten. In diesen Ausbauten sind besondere Postamente für die Heiligenfiguren errichtet. Die Wirkung der reihenweisen Anordnung der Bildwerke ist hier eine noch monumentalere als bei den bisher angeführten Beispielen. Die Plastiken stammen vom Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts[2]).

Dresden, Augustusbrücke, Monumentalentwurf von Schramm. Erb. 1727/31 unter Verwertung früherer Anlagen (Bauten von 1173, Neubau 1547 und 1683). In der Pöppelmannschen Ausführung wurde die leicht geneigte Brückenbahn von 18 elliptischen Korbbogen getragen. Sehr stark profiliertes, kräftiges Gesims unter der geschlossenen Brüstung. Strompfeilervorlagen bis zur Höhe der Brüstungsoberkante geführt, bilden dort vorspringende Altane von halbelliptischem Grundriß als Erweiterung der Brückenbahn. Diese Vorplätze wurden mit steinernen Bänken und Büsten dekoriert, auf dem dritten Pfeiler von Dresden aus stand das berühmte bronzene Kruzifix. Gesamtlänge 780 Dresdener Ellen, die Breite 18 Ellen[3]). Mit feinem Takt ist das Gesims dort, wo es um diese Vorplätze herumgeführt wird, viel sparsamer durchgebildet, als an den gerade verlaufenden Strecken der Brüstung. Der Schrammsche Entwurf baut nun auf der Ausführung Pöppelmanns auf. Auf beiden Seiten werden nämlich über den Pfeilern auf den Erkerausbauten Statuen von Mitgliedern des Herrscherhauses angeordnet. Dieser „Entwurff, wie die Elb-Brücke zwischen Neu-stadt und Dresden, mittelst Besetzung derer Ernestin u. Albertinisch Linie, Statuen, zu einem Sächss. Helden-Saal gemachet werden könne", ist nicht zur Ausführung gelangt, — wie man sagen kann, mit Recht. Denn die Entfernung zwischen den Brückenpfeilern ist so groß, daß die Statuen vielleicht jede einzeln hätten wirken können, nicht aber in ihrer Gesamtheit.

Berlin, Schloßbrücke. Erb. von Schinkel 1822/26. Die Fahrbahn ist im Zuge der Straße Unter den Linden in drei Öffnungen über das Wasser geführt. Seitenöffnungen von je 11,20 m l. W. in flachen Segmentbögen, die Mittelöffnung von 7,64 m l. W. war aufklappbar. Pfeiler über die Fahrbahn hinaus zu rechteckigen Postamenten für die vier plastischen Gruppen auf jeder Seite entwickelt. Diese Gruppen behandeln, von verschiedenen Bildhauern ausgeführt, alle das gleiche Thema des Krieges im gleichen klassizistischen Stil, so daß das Gesamtbild ein durchaus einheitliches ist. Da

(1) Eine phantastische Rekonstruktion gibt Leupold: Theatrum pontificiale, Leipzig 1726, Tafel 28 (vgl. Abb. 10). Auch die Textangaben in § 197 seines Werkes über die Brücke sind vollkommen irrig. Dagegen gibt Schramm, Op. cit. Tafel 48 schon 1735 eine ziemlich richtige Abbildung.
(2) Bei Schramm, Op. cit. Tafel 40, eine schöne Abbildung des früheren Zustandes ohne Statuen.
(3) Vgl. M. Förster: Die Geschichte der Dresdener Augustus-Brücke.

auch die Entfernung der einzelnen Gruppen voneinander nur je 12 m beträgt, so schließt sich die ganze Anlage zu einer großen Monumentalwirkung zusammen. Neben der Steinplastik ist das besonders schöne schmiedeeiserne Gitter hervorzuheben, in welches die seitliche Brüstung aufgelöst wird, und das seinerseits mit zur Vereinheitlichung der Wirkuug beiträgt (vgl. Abb. 11). Durch den Gegensatz zu dieser Durchbrechung der seitlichen Brückenbrüstung steigern die geschlossenen hohen Steinsockel die Monumentalwirkung der Gruppen[1]).

Merkwürdigerweise rechnet auch ein Entwurf früherer Zeit mit einer solchen Denkmalsbrücke:

Berlin, Entwurf Schlüters für die Schloßfreiheit. Gegenüber dem Königl. Schloß wird die Schloßfreiheit von einem entsprechenden symmetrisch ausgebildeten Baublock begrenzt. Gegenüber der streng axial auf den Platz zugeführten Brücke der abschließende Baukörper des Domes. Die schmale Brücke wird durch eine halbkreisförmige Verbreiterung in den Platz übergeleitet. Die Steigerung der Wirkung liegt auch hier in der Verengerung der breiten Straße „Unter den Linden" auf die künstlerisch beabsichtigte Schmalheit der Brückenbahn und der folgenden plötzlichen Erweiterung zur ganzen Breite des Platzes. Die streng axiale Durchführung dieser monumentalen städtebaulichen Anlage ist ein echt barocker Gedanke (vgl. Abb. 12). In der späteren Ausführung wurde die Zufahrtstraße „Unter den Linden" in einem spitzen Winkel zur Längsfront des Schlosses angelegt. So führt denn auch die Schinkelsche Schloßbrücke auf die Fassade des Schlosses selbst und der Reiz der Platzwirkung liegt heute gerade darin, daß die schräggestellte Front selbst zum Blickpunkt der ganzen Anlage geworden ist. Der Schloßplatz selbst kann allerdings als eine städtebaulich einheitliche Bildung nicht mehr angesprochen werden.

Neben diesen Typen großer Denkmalsbrücken sollen auch noch einzelne Ausführungen kleineren Umfanges erwähnt werden. Zwar werden auch bei diesen die Statuen mit einer Brückenanlage verbunden, doch sind die Plastiken hier mehr kunstgewerblich-dekorativ und ohne Monumentalbedeutung gedacht, wie auch entsprechend die Brücken selbst innerhalb ihrer Stadt nicht als sehr wesentlich betrachtet werden können. Besonders aus dem 18. Jahrhundert sind uns derartige Brückenbauten erhalten, bei denen die Bildwerke, oft zugleich auch als Laternenträger motiviert waren:

Potsdam, „Breite Brücke", erb. 1765 von Manger. Fahrbahn von insgesamt nur 11 m Länge in leichter Schwingung über einen halbkreisförmigen Mittelbogen und zwei sehr schmale Seitendurchlässe geführt. Seitliche Brüstung besteht aus fünf durch ein schmiedeeisernes Gitter miteinander verbundenen Postamenten. Von diesen fünf Postamenten sind drei an jeder Seite von Gruppen besetzt, die zu gleicher Zeit als Kandelaberträger dienen (vgl. Abb. 13).

Berlin, Neue Opernhausbrücke. Erb. 1774 über den jetzt zugeschütteten „Grünen Graben" nach einem Entwurf des älteren Boumann. Die breite Brückenbahn im Zuge der Straße Unter den Linden ist in starker Krümmung über einen segmentförmigen Bogen geführt. Die steinerne Brüstung zeigt das echte altberliner Motiv der ineinander verschlungenen Ellipsen und wird an jeder Seite von vier Sockeln unterbrochen, auf denen sich überlebensgroße Kandelaberträger in stark barocker Haltung nach Entwurf des Berliner Bildhauers Meyer d. Ä. erheben (vgl. Abb. 14)[2]).

* * *

Die Beschränkung des plastischen Schmucks einer Brücke auf die Uferendigung ihrer beiden Brüstungen ist die weitaus häufigste Form einer Verbindung zwischen Plastik und Brückenarchitektur. Die Beispiele dafür sind in jeder Stadt so zahlreich, daß wir nur eine der monumentalsten und schönsten Lösungen dieser Aufstellungsform anführen wollen[3]):

(1) Vgl. auch den ersten Entwurf Schinkels zur Schloßbrücke im Schinkel-Museum, Berlin.
(2) Vgl. R. Borrmann: „Die Bau- und Kunstdenkmäler von Berlin", Berlin 1893.
(3) Während bei den steinernen Brücken die Anordnung der Plastiken an den Brückenköpfen ganz auf der freien Wahl des Architekten nach lediglich ästhetischen Gesichtspunkten beruht, ergibt sich bei den

Paris. Pont de Jéna, erb. 1806/13. Fahrbahn 140 m lang, 14 m breit. Je zwei Gruppen von Rossebändigern schließen die seitlichen Brüstungen nach den Ufern zu ab (vgl. Abb. 20).

Im Gegensatz zu der durch die seitliche Stellung bedingten reliefmäßigen Komposition kann und muß bei diesem Anordnungstypus die Plastik vollräumlich aufgefaßt werden. Die Besonderheit der ästhetischen Gegenwirkung zwischen Brücke und Plastik fällt also bei dieser Aufstellungsform weg[1]).

eisernen Brücken eine derartige Anordnung eventuellen bildhauerischen Schmuckes als eine absolute durch das Material bedingte Notwendigkeit. Die Einstellung eines Bildwerkes aus Stein oder Bronze mitten in den Verlauf der eisernen Konstruktion wäre eine optische Unmöglichkeit bei jedem oberhalb der Brückenbahn liegenden Tragewerk. Bei eisernen Brückèn, deren Tragekonstruktionen unterhalb der Brückenbahn liegt, wäre aber auch für eine Plastik in der Mitte der Brücken ein steinerner Sockel notwendig, der dann auf eisernen Unterkonstruktionen aufsitzen müßte. Auch diese Lösung ist daher selbstverständlich aus künstlerischen Gründen abzulehnen. So bleibt für alle verschiedenen Konstruktionstypen der eisernen Br., wenn sie mit Bildwerken dekoriert werden sollen, nur die Lösung möglich, das Bildwerk am Brückenkopf aufzustellen. (Beispiel: Köln, Alte Gitterbrücke, Paris, Pont Alexandre III.)

(1) Eine generelle Ästhetik und typologische Kunstgeschichte der Brücke erscheint demnächst unter dem Titel: Die Brücke. Baugeschichtliche Typologie. Berlin 1920, Ernst Wasmuth Verlag.

LEONARDO DA VINCI UND SEINE SCHULE IN MAILAND

Mit vierzehn Abbildungen auf vier Tafeln

Von WILHELM SUIDA

II.

Die Mannigfaltigkeit der künstlerischen Strömungen, die in der mailändischen Malerei nach 1490 auftauchten, wird am besten durch drei Namen charakterisiert: Bartolommeo Suardi, genannt Bramantino, Andrea Solario und Giovanni Antonio Boltraffio.

Bramantino.

Mit der Kunst Bramantinos habe ich mich an anderen Stellen ausführlich beschäftigt[1]). Während ich aber früher den Einfluß Leonardos auf den höchst interessanten Mailänder auf das Gebiet des Kunsttheoretischen beschränkt glaubte, bin ich seitdem mit einem Gemälde bekannt geworden, das geradezu freie Kopie nach der leonardesken Madonna Litta von Bramantinos Hand ist. Dieses Bild, die säugende Madonna, befand sich in der Sammlung Carl Moll in Wien. Es ist ein Frühwerk Bramantinos aus der Zeit vor 1500. Aber dies ist ein vereinzeltes Beispiel formaler Abhängigkeit. Zeitlebens gewiß der hellsichtigste Bewunderer von Leonardos Größe hat Bartolomeo Suardi es vermocht, nur gefördert, aber nicht abgelenkt seine Bahnen zu vollenden und so in schlichter Klarheit das Bekenntnis lombardischen Kunstwollens dem toskanischen gegenüberzustellen. In diesem Sinne haben Luini und Gaudenzio sein Wirken fortgesetzt und ergänzt.

Andrea Solario.

Andrea Solario monographisch zu behandeln, ist in letzter Zeit von verschiedenen Seiten in Angriff genommen worden. Lisa von Schlegel hat dem Künstler eine Abhandlung gewidmet[2]) und Kurt Badt hat eine Besprechung dieses Aufsatzes[3]) und dann eine umfassende Monographie über den Künstler folgen lassen. Daß hier noch einmal ausführlicher von Solario die Rede ist, hat seinen Grund darin, daß aus unserem Zusammenhange sich ein neuer Gesichtspunkt für die Beurteilung des Künstlers ergab, einige neue Werke hinzuzufügen waren und sein Verhältnis zu Leonardo noch völlig der Klärung bedurfte.

Des Andrea Solario Art ist gut bekannt und verhältnismäßig leicht zu erkennen. Eine große Zahl datierter und signierter Werke gibt sicheren Anhalt. Allerdings hat Morelli einige Bilder trotz voller Signatur ihres nordischen Gepräges wegen niederländischen Nachahmern zugeschrieben und dieser Irrtum wirkt noch heute nach (auch bei Badt).

Von 1495 bis 1515 gehen die sicheren Daten. Etwa gegen 1470 könnte Solario geboren sein, um 1520 ist er vermutlich gestorben. Bestimmend für ihn waren

(1) Jahrbuch der Kunstsamml. d. Kaiserhauses Wien XXV, Heft 1 und XXVI, Heft 5. Ein Nachtrag, der Ergänzungen zum Werk Bramantinos sowie eine Entgegnung auf die haltlosen Ausführungen von Gius. Fiocca (L'Arte XVII) enthielt, sollte inRassegna d'arte 1913 erscheinen, ist aber in Mailand von G. Cagnola einem jungen Manne zur Übersetzung anvertraut worden, der damit spurlos verschwand.

(2) Rassegna d'arte 1913, Juni und Juli.

(3) Monatshefte für Kunstwissenschaft VII, 1914, Seite 118 f. — Andrea Solario, sein Leben und seine Werke. Leipzig, Klinkhardt & Biermann 1914. Meine Abhandlung war vor Erscheinen von Badts Buch geschrieben, ich habe aber dann, um unnötige Wiederholungen zu vermeiden, manches daraus fortgelassen, was bei Badt schon behandelt worden ist.

nebst Eindrücken der lombardischen Kunst besonders solche von seiten der Kunst Venedigs, wo außer Alvises insbesondere des Antonello da Messina Werke auf ihn gewirkt haben müssen. Wie zwischen 1490—96 diese Einwirkungen zeitlich aufeinander folgen, wird schwerlich mit voller Sicherheit zu ermitteln sein. Als ein Frühwerk, das vor venezianischen Eindrücken entstand[1]), erschien mir ein Christus als Schmerzensmann, Halbfigur, mit über der Brust gekreuzten Händen in weinrotem Mantel auf schwarzem Grunde, den ich 1909 bei Charles Butler in London sah (jetzt Sammlung Fred A. White). Die Komposition ist derjenigen des Foppabildes der Sammlung Chéramy[2]) sehr ähnlich, im Typus ist auch eine gewisse Verwandtschaft zu den Werken des Ambrogio Bergognone zu bemerken. Ebenso deutlich wie im ersten Bilde der Eindruck der altlombardischen Kunst sich widerspiegelt, ist des Antonello da Messina Einfluß auf Solario aus zwei Bildern zu ersehen, die beide von vielen dem Antonello selbst zugeschrieben werden: Christus als Schmerzensmann nach aufwärts blickend, in der Sammlung Cook in Richmond[3]), die Wiederholung einer im Antonellokreise mehrfach vorkommenden Komposition (Bild Antonellos in Venedig, Kopie des Pietro da Messina in Budapest), und in der Mache meiner Ansicht nach übereinstimmend das Porträt eines Mannes in lichtrotem Gewande auf schwarzem Grunde im Palazzo Giovanelli in Venedig (Antonello zugeschrieben).

Das erste datierte Bild Solarios, die Madonna mit Josef und Hieronymus aus S. Pietro Martire in Murano, jetzt in der Brera, von 1495 gibt Zeugnis dafür, daß der Künstler ein Bewunderer der Niederländer war. Hätten wir den hlg. Hieronymus für sich allein als Fragment, so würden wenige ihn der Hand eines italienischen Malers zuschreiben wollen, so sehr ist technische Behandlung und Typus des Heiligen in der Art der Antwerpener Schule gehalten. Das Oval des Madonnenkopfes ist lombardisch von der bei Zenale und Bergognone vorgebildeten Art. In den Proportionen sich gleich bleibend haben diese Frauenköpfe statt des plumpen Ernstes der älteren Zeit einen Hauch von Liebreiz empfangen, der wohl in Leonardos Gestalten am wunderbarsten ausgebildet worden ist, nach dem aber die Lombarden ihrer Veranlagung nach drängten. Äußerer Einfluß allein, und sei es der eines genialsten Künstlers, würde nie vermocht haben, eine solche allgemeine Wandlung des Schönheitsideals zu bewirken. Die Ähnlichkeit zwischen dieser Madonna Solarios und dem in Boltraffios Werken auftauchenden Frauentypus ist nicht zu übersehen.

Der Frühzeit gehört übereinstimmendem Urteil nach der prachtvolle Senator in London an, dem ersten Jahrzehnt der Tätigkeit Solarios meiner Ansicht nach auch der edle und herrlich gemalte Schmerzensmann des Museo Poldi. Höchst präzise, in manchen Details vielleicht noch ein wenig pedantisch und unfrei, mag das Bild bald nach 1495 entstanden sein. Morelli setzt dasselbe um 1494 etwas zu früh an[4]).

Die nächsten datierten Bilder sind der Täufer und Katharina, die beiden Flügelbilder eines verlorenen Mittelstückes im Museo Poldi von 1499. Der gleichen Phase gehören die säugende Madonna der ehemaligen Sammlung Crespi, der arg beschädigte Täufer beim Fürsten Trivulzi (Kartonzeichnung hierzu in der Brera) und endlich das Brustbild Christi in Bergamo an. Das charakteristischste Werk dieser Zeit, weil kompositionell von Leonardo abhängig, ist die säugende Madonna,

(1) Dem Widerspruch Badts gegenüber halte ich an dieser Ansicht fest.

(2) Vgl. C. F. Foulkes und Maiocchi, Vincenzo Foppa, London 1912, Tafel 12.

(3) Frizzoni hat hier zuerst die Hand Solarios erkannt. H. Cook hält noch an Antonello fest.

(4) Badt datiert das Bild viel zu spät, um 1510.

die sich leicht als Variante der Madonna Urussoff erkennen läßt. (Vgl. den Abschnitt über Francesco Napoletano, Abb. 5.) Auch der Christus in Bergamo ist dem Schmerzensmann des Museo Poldi gegenüber ausgesprochen leonardesk. Wenn man sieht, wie das Motiv der Madonna Crespi, die enge Verbindung von Mutter und Kind, ganz verschieden von den Frühwerken, in Solarios späteren Arbeiten, der Madonna Schweitzer und der mit dem grünen Polster im Louvre immer wieder fortwirkt, gewinnt die Feststellung besondere Bedeutung, daß Solario für die Umwandlung des der älteren lombardischen Kunst eigentümlichen Nebeneinander der Gestalten in eine durch ein bestimmtes Aktionsmotiv verbundene Gruppe sich Leonardo zum Vorbilde genommen hat.

Von 1503 bis 1506 geleiten uns wieder einige datierte Bilder, die kleine figurenreiche Kreuzigung von 1503 im Louvre, das Bildnis des Cristoforo Longoni von 1505 in London und die Verkündigung von 1506 bei Fairfax Murray.

Ein Vergleich des Longoni mit dem Senator macht die Beeinflussung der Porträtauffassung Solarios durch Leonardo ersichtlich. Im ersten Falle noch das Brustbild mit hinaufgeschobenen Händen, im zweiten Falle eine Halbfigur im Sinne der Mona Lisa. Und scheint nicht auch die Mauer, welche den Longoni von der Hintergrundslandschaft trennt, aus Leonardos Meisterwerk übernommen? Ob der Engel der Verkündigung von 1506 dem auf Leonardos Verkündigungsdarstellungen zufällig oder infolge direkter Nachahmung ähnlich ist, wird schwer zu entscheiden sein. Möglich ist es jedenfalls, daß Solario die frühen Verkündigungsdarstellungen in Florenz gesehen habe, denn das Bild der Mona Lisa ist von Leonardo doch erst 1506 nach Mailand gebracht worden und die Einwirkung dieses Bildnisses auf die Gestaltung des Longoniporträts von 1505 ist nicht zu leugnen. Bezüglich der Verkündigungsdarstellungen ist daran zu erinnern, daß auch auf des Bernardino Conti um 1502 entstandenem Altare in Locarno die Maria mit den über der Brust gekreuzten Händen schräg in den Raum gestellt, derjenigen auf Leonardos Pariser Bildchen sehr ähnlich ist, wie oben erwähnt. (Abschnitt über Conti.)

Das Haupt des Täufers auf der Schüssel von 1507 im Louvre und das nächste datierte Bild, der kreuztragende Christus der Galerie Borghese von 1511, zu dem J. Meder die prachtvolle Studie für die Albertina erworben hat, setzen eine erneute und noch intensivere Berührung mit nordischer Kunst voraus. Eine solche ist durch die vom 6. August 1507 bis 29. September 1509 bezeugte Anwesenheit im Schlosse Gaillon in der Normandie aufs selbstverständlichste erklärt. Nicht datiert, aber bezeichnet ist die Salome mit dem vom Arme des Henkers gehaltenen Kopf des Täufers in Oldenburg, nach der zahlreiche alte Kopien existieren, ein in bezug auf Eigenhändigkeit rivalisierendes Exemplar nach Herbert Cook in Sion House. Endlich gehört in diese Jahre noch die Komposition der Madonna mit dem in hastiger Bewegung an ihren Hals strebenden Kinde, nur in Werkstattexemplaren in Budapest und London bekannt.

Das Haupt Johannes von 1507, die Salome in Oldenburg und die Kreuztragung der Galerie Borghese hat Morelli trotz echter Signaturen niederländischen Nachahmern zugeschrieben, er sowohl wie seine Nachbeter versuchen also, eine ganze Phase in Solarios Tätigkeit einfach zu streichen. Allerdings sind es nicht gerade die erfreulichsten Werke, die in diesen Jahren entstanden. Und es mag ein Trost sein, daß in dem umfangreichsten Werk dieses Zeitraumes, den Malereien im Schlosse Gaillon in der Normandie (1507—9) vielleicht nicht die besten Werke Solarios zugrunde gegangen sind.

So ziemlich gleichzeitig mit dem kreuztragenden Christus der Galerie Borghese

dürfte die Salome der Galerie in Wien entstanden sein. (Abb. 1.) Im Belvedere hatte Engerth das Bild aufgestellt unter dem Namen des Cesare da Sesto. Morelli hat auch dieses Bild für die Arbeit eines niederländischen Kopisten erklärt und wohl infolge dieser Verdächtigung verschwand das Bild aus der Galerie. Die Direktion hat gut daran getan, dasselbe jetzt wieder aufzustellen, denn heute sind wohl alle Forscher darin einig, daß es sich um einen echten Solario handelt. Auch von diesem Bilde, wie von den meisten unseres Künstlers, gibt es mehrfache Repliken. In den Galerien von Turin (Nr. 199) und von Siena (Nr. 549 als „Scuola Ferrarese" ausgestellt) und im Museum in Bozen habe ich solche gesehen[1]). Die Tracht der Salome ist derjenigen des Oldenburger Bildes ähnlich. Ein grünes Mieder mit Zacken hier wie dort — nur daß auf dem Wiener Bilde ein lachsfarbenes Unterkleid und ebensolche Ärmel einen reicheren farbigen Eindruck bewirken. Sehr zarte, weich verschmolzene Karnation mit feinen, grauen Schatten, rostbraunes, stark geringeltes Haar. Etwas kräftiger die Karnation des Henkers, der eine leuchtend kupferfarbene Kappe trägt.

Etwas weicher in der Behandlung als der Christus bei Borghese scheint dieses Bild schon einen Übergang zu zwei Gemälden zu bezeichnen, für deren zeitliche Einordnung ein äußerer Anhalt fehlt. Durch Verzicht auf das Landschaftliche und eine besondere Feinheit der Harmonisierung edelsteingleich leuchtender Farben im Lichte zeichnen sich diese beiden Bilder aus: es sind die säugende Madonna, welche A. Noseda dem Museo Poldi geschenkt hat, und das männliche Porträt der Brera. Daß der Madonna Noseda das leonardeske Motiv der Madonna Litta zugrunde liegt, ist bisher noch nicht bemerkt worden, weil Solario die Grundanregung hier wirklich mit souveräner Freiheit verwertet hat. Der bartlose Mann der Brera aber greift rein kompositionell zurück auf eine Stufe vor dem Longoni, dem er jedoch malerisch weitaus überlegen ist. (Dieses Bild galt durch Jahrhunderte als Werk des Cesare da Sesto und kam mit dem Legat Monti aus dem erzbischöflichen Palast in die Brera.)

Das nächste und zugleich letzte datierte Bild Solarios, die Ruhe der hlg. Familie auf der Flucht nach Ägypten im Museo Poldi aus dem Jahre 1515 gibt Kunde von sehr bedeutsamen Wandlungen des Meisters. In einer tiefprächtigen Landschaft sind die Figuren fast zur Staffage geworden. Allerdings ist denselben hohe Sorgfalt gewidmet. In dem Motiv der Madonna klingt die auch für Raffaels Madonna di Foligno vorbildliche Maria der Londoner Version der hlg. Anna von Leonardo nach, ebenso wie gleichzeitig bei Cesare da Sesto (Madonna in S. Rocco, heute duchessa Melzi). Die Art aber, wie diese Figurengruppe sich der Landschaft einfügt, ist neu. Eine tiefwurzelnde Verwandtschaft mit der Tendenz der nordischen Kunst tritt hier zutage, und die Ähnlichkeit der technischen Behandlung ist wohl nur Folgeerscheinung der grundsätzlichen Analogie der künstlerischen Bestrebungen. Dieses Bild von 1515, bei dem man in den Einzelformen schwerlich eine direkte Beziehung zu niederländischen Gemälden behaupten kann, gibt uns erst eine Erklärung für die Tatsache, daß von 1495 bis 1511 nachweisbar Solario den nordischen Bildern eifrigstes Studium gewidmet hat. Im Grunde versucht Solario in Mailand nichts anderes als Giorgione und schon Giovanni Bellini in seinen Spätwerken in Venedig, wobei es sehr auffallend ist, daß der Lombarde sich mehr zu den nordischen Vorbildern als zu den venezianischen hingezogen fühlte. Wie weit der geheimnisvolle Bernazzano (siehe später) auf Solario einwirkte, wird kaum

(1) Badt kennt das Original nicht und bezieht die Kopien, soweit er sie nennt, irrigerweise auf die Oldenburger Komposition.

jemals zu ermitteln sein. Einzelne Motive, wie das reiche Geäste des dürren Baumes, finden sich ebenso bei Bernazzano (vgl. des Cesare da Sesto Madonna Brera und Hieronymus Cook), wie bei Solario 1515. Im ganzen aber hat Solario schon um 1495 seine Eigenart in der Landschaftsmalerei ausgeprägt und ist seinen eigenen Weg gegangen. In späteren Jahren hat er wohl auch Dürers Kupferstiche auf sich wirken lassen.

Der gleichen Stilphase wie die Ruhe auf der Flucht gehört die berühmte und oft kopierte „Madonna mit dem grünen Polster" des Louvre an, die zwar die volle Signatur, aber kein Datum trägt. Der herrschenden Annahme, das Bild sei zwischen 1507—9 in Frankreich gemalt, vermag ich nicht beizustimmen[1]), glaube vielmehr, daß diese Komposition nahe an 1515 entstanden ist. Dem plastischen Motiv liegt auch hier noch die leonardeske Idee der Madonna Urussoff zugrunde, aber ganz neu ist die organische Verbindung mit der Landschaft, ohne die nicht nur malerisch, sondern auch räumlich das nach vorne gegen den Beschauer zu sich entwickelnde Motiv undenkbar wäre. Um diese Wandlung von Solarios Kompositionsart zu begreifen, vergleiche man die Madonna mit dem grünen Polster mit der Madonna Crespi, bei der das leonardesk-plastische Motiv noch isoliert, von der kleinen als Zutat beigefügten Landschaft vollständig unabhängig erscheint.

In nächste Nähe der Ruhe auf der Flucht des Museo Poldi, also um 1515, gehört der hlg. Hieronymus, das dem Josef dieses Bildes ähnliche und farbig analog behandelte Brustbild in der Ambrosiana.

Für eine zeitliche Fixierung eines nicht signierten, aber dem Solario mit Recht heute allgemein zugeschriebenen Porträts haben wir noch einen indirekten Hinweis. Das einem Holbein fast ebenbürtige, früher Leonardo genannte Bildnis des Kanzlers Morone, im Besitze des duca Scotti in Mailand, kann nicht vor 1518 entstanden sein, da der Dargestellte erst in diesem Jahre die in der Aufschrift des Bildes bezeichnete Würde erhielt. Die Briefadresse lautet: Mag Co. D Hieronymo Morono sup remo cancell° nro dilettiss° Mediolani, Cito. Zeitlich nahestehend, aber kleiner und nicht besonders gut erhalten ist die Lautenspielerin der Sammlung Hertz in Rom. Und für ein drittes Werk dieser Spätzeit halte ich ein Frauenporträt im Besitze des Herrn Julius Böhler in München, bei dem Bode an Boltraffio dachte. Alle drei Bilder haben ähnliche Karnation mit zarten grauen Schatten. Für die Autorschaft Solarios und gegen Boltraffio sprechen der lebhaft muntere Gesichtsausdruck und die Form der Hand (Abb. 2).

Das kleine Bildchen der Madonna mit dem schlafenden Kinde im Besitze von Frau Eugen Schweitzer in Berlin ist durch einen abweichenden Typus der Maria auffallend. Das Breiterwerden der unteren Gesichtshälfte ist charakteristisch. Genau dieselbe Eigentümlichkeit findet sich bei der Assunta in der Sakristei der Certosa von Pavia. Ganz allgemein hält man diesen Altar für das letzte Werk des Solario. Sagt doch Vasari[2]), als ob er es so gesehen hätte, die Tafel sei unvollendet, weil Solario während der Arbeit gestorben sei.

Wir wissen, daß Bernardino Campi 1576 den Altar des Solario zu vollenden hatte.

(1) Aus dem Umstande, daß Solarios Madonnenbild sich ehemals im Convent der Cordiglieri in Blois befand, zu schließen, dasselbe müsse während des einen urkundlich bekannten Aufenthaltes Solarios in Frankreich (während er auf einem anderen Schlosse Gaillon arbeitete) entstanden sein, wäre wohl nur dann gerechtfertigt, wenn stilistische Gründe eine solche Annahme stützten. Es ist aber das Gegenteil der Fall.

(2) Vita des Antonio da Correggio, ed. Milanesi IV, Seite 120.

Abb. 1. Andrea Solario: Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers, Gemäldegalerie Wien.

Abb. 2. Andrea Solario: Frauenbildnis, früher im Besitz von J. Böhler, München

Abb. 3. Ältere Lithographie nach einem verschollenen Madonnenbilde des Andrea Solario. Albertina, Wien

Abb. 4. Gio. Ant. Boltraffio: Bildnis eines jungen Mannes. Galerie Bern

Zu: WILHELM SUIDA, LEONARDO DA VINCI UND SEINE SCHULE IN MAILAND

Abb. 5. Gio. Ant. Boltraffio: Brustbild des jugendlichen Christus, früher Smlg. Carl Moll, Wien

Abb. 6. Gio. Ant. Boltraffio: Brustbild des jugendlichen Christus, früher Privatbesitz, Mailand

Abb. 7. Pseudo-Boltraffio: Madonna, Museum Berlin

Abb. 8. Pseudo-Boltraffio: Madonna Nationalgalerie, London

Zu: WILHELM SUIDA, LEONARDO DA VINCI UND SEINE SCHULE IN MAILAND

Die oberen Partien des Hauptbildes sah man des bei Solario nicht gewöhnlichen Madonnentypus wegen als von Campi herrührend an. Dagegen wollte Morelli nur die Restaurierung eines beschädigten Werkes Solarios gelten lassen, weil die Bilder von oben nach unten fertig gemalt würden, also gerade die oberen Partien aller Wahrscheinlichkeit nach schon von Solario fertiggestellt worden sind. Findet sich nun, daß die Maria der Certosa der kleinen Madonna Schweitzer gleicht, daß die Engelputten den bei Solario häufigen Typus aufweisen, namentlich einer fast genau in Form und Gebärde dem Christkind der Madonna Palffy gleicht, so geben stilkritische Gründe der Annahme Morellis bezüglich der oberen Partien der Mitteltafel recht. Soweit sich aus einiger Entfernung ohne genaue Untersuchung der Tafel beurteilen läßt, scheint das ganze Mittelbild der Assunta mit Engeln und sieben Aposteln von Solario herzurühren. Anders steht es mit den beiden Seitenbildern, deren jedes drei Apostel zeigt (so daß deren Gesamtzahl dreizehn ergibt). Die Landschaft ist in den drei Tafeln einheitlich durchgeführt. Die drei Apostel rechts sind denen der Mitteltafel analog behandelt, die drei links dagegen entfernen sich von Solarios Art sehr merklich. Ich erkläre Vasaris Angabe in dem Sinne, daß die linke Seitentafel unvollendet gewesen ist, und hier Bernardino Campi ergänzend einzugreifen hatte. Denn der Annahme Morellis, Bernardino Campi habe nichts zu vollenden gehabt, sondern nur restauriert, steht doch die sehr bestimmte Angabe Vasaris über den unfertigen Zustand des Bildes gegenüber. Und diese Annahme wird auf das Nachdrücklichste gestützt durch die von Badt publizierten im Louvre befindlichen Zeichnungen Solarios zu den seitlichen Apostelgruppen, denen gegenüber die von Campi vollendeten wesentliche Verschiedenheiten aufweisen.

Dem Certosaaltar reihen sich zwei Bilder an, die mit der Sammlung Crespi aus Mailand verschwunden sind, das wunderbare Brustbild der schmerzensreichen Maria (Kopie von Simon de Chalons in der Galerie Borghese) und die imposante Gestalt des segnenden Christus, beides herrliche Werke der Spätzeit von sehr guter Erhaltung.

Bezüglich der Handzeichnungen des Solario verweise ich auf einen vorzüglich auch über die technische Beschaffenheit der Blätter unterrichtenden Aufsatz von Joseph Meder[1]). Die zeitliche Folge derselben ergibt sich durch die Beziehung zu den Bildern, Karton sowie Bild des Täufers (Brera — Fürst Trivulzi) sind früh, um 1500, anzusetzen, das Haupt des Johannes im Louvre (Bild und Zeichnung) ist von 1507, der kreuztragende Christus (Albertina — Galerie Borghese) von 1511. Ganz in Übereinstimmung mit Meder setze ich den Entwurf zur Beweinung Christi (London) bald nach 1503, den Madonnenkopf der Ambrosiana[2]) zu der Madonna mit dem grünen Polster gegen 1515, das Haupt Christi in der Albertina nach 1515 an. Über den von Meder auf Grund meiner Mitteilung nur kurz erwähnten Entwurf zur Beweinung Christi in Windsor füge ich ergänzend hinzu, daß ich die sehr interessante, technisch den anderen Zeichnungen Solarios analoge Studie unter Gaudenzios Namen fand. Loeser hat eine Studie zu einer Himmelfahrt Mariä in der Akademie zu Venedig[3]) dem Solario zugeschrieben und als erste Idee zu dem Altar der Certosa von Pavia bezeichnet, der gegenüber das ausgeführte Werk wesentliche Veränderungen aufweist. Meder bezweifelt Solarios Autorschaft, ich halte sie mit Gino Fogolari für wahrscheinlich.

(1) Andrea Solarios Handzeichnungen, Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, Wien, 1913, Beilage der „Graphischen Künste".

(2) Beltrami-Furragalli, disegni Tafel 22.

(3) G. Fogolari, I disegni delle R. R. Gallerie di Venezia, Milano 1913, Tafel 29.

Den Schluß der Reihe machen die beiden von Badt publizierten Apostelgruppen des Louvre für die Flügel des Certosaaltars.

Endlich möchte ich nach der Abbildung[1]) in Solario den Autor einer großen Kartonzeichnung der Sammlung L. Bonnat vermuten, darstellend Maria mit den beiden Kindern; letztere variiert nach der Grottenmadonna, Marias Kopf en face, die Beine annähernd in der Stellung wie in Leonardos hlg. Anna des Louvre. Das Christkind kehrt genau so in Boltraffios Madonnen von Lodi (Budapest) und Bergamo wieder, der Typus Mariä spricht sehr zugunsten Solarios, der diesen Karton in der Zeit um 1510 gefertigt haben müßte.

Über die Form der Signaturen auf Solarios Bildern hat Morelli die Ansicht ausgesprochen, der Künstler habe die in Mailand selbst gemalten Bilder mit Andreas de Solario, die außerhalb von Mailand gemalten mit Andreas Mediolanensis bezeichnet. Das ist nicht richtig. Besehen wir nämlich die Signaturen in chronologischer Folge, so finden wir, daß sie 1495, 1499 und 1503, „Andreas Mediolanensis" lauten, dann 1505, 1506, 1507, 1511 und auf anderen zwischen 1505 bis gegen 1515 anzusetzenden Bildern „Andreas de Solario" auf dem Bilde von 1515 (Museo Poldi) „Andreas de Solario Mediolanensis". Die Wandlungen der Signatur sind also durch die zeitliche Folge, nicht durch den Ort der Entstehung bestimmt.

Zur Klarstellung und teilweise auch als Entgegnung auf Badts Ausführungen füge ich eine Liste von Solarios Bildern in der mir richtig erscheinenden chronologischen Folge bei.

Die Frühwerke vor 1500, die Werke des ersten Jahrzehnts, dann der Jahre 1511 bis 1515, endlich die nach 1515 anzusetzenden Spätwerke.

1. Erste Gruppe der Frühwerke bis 1500:

Christus als Schmerzensmann, ehemals bei Charles Butler, London (jetzt Fred A. White).
Madonna, Museo Poldi, Mailand.
Christus als Schmerzensmann, Gal. Cook, Richmond.
Männliches Bildnis, Palazzo Giovanelli, Venedig.
Madonna mit der Blumenvase, Brera.
Porträt des Senators, London.
Altar von 1495, Brera.
Kreuztragender Christus mit dem Mönch als Stifter, Galerie in Brescia[2]).
Schmerzensmann, Museo Poldi.
Johannes der Täufer und Katherina, Museo Poldi, datiert 1499.
Johannes der Täufer, Palazzo Trivulzi, Mailand.
Kartonzeichnung dazu in der Brera.
Säugende Madonna, ehemals Galerie Crespi, Mailand.
Brustbild Christi, Bergamo.

2. Zweite Gruppe: Die Werke aus den Jahren 1501—1510 umfassend:

Beweinung Christi, ehemals Lord Kinnaird, später bei Fairfax Murray, London (mir nur aus Abbildung bekannt).
Kreuzigung Christi 1503, Louvre, Paris.
Brustbild Christi, ehemals Crespi, Mailand.
Porträt des Cristoforo Longoni, London 1505.
Verkündigung 1506, Fairfax Murray.

(1) E. Müntz, Léonard, Seite 73.

(2) Nach der Restaurierung durch Cavenaghi von den meisten Forschern, z. B. auch Modigliani, der Frühzeit Solarios beigemessen.

Haupt Johannes des Täufers, Paris 1507[1]).
Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers, Oldenburg (das Exemplar im Sion House ist mir nicht bekannt).
Madonna, Budapest (Legat Graf János Palffy). Atelierwiederholung so wie das zweite Exemplar. Legat Salting, National Gallery London.

3. Dritte Gruppe, ungefähr 1511—1515:

Kreuztragender Christus, Galerie Borghese, Rom 1511.
Salome mit dem Haupte des Täufers und Henker, Wien.
Zwei Heilige (Johannes der Täufer und Antonius), Halbfiguren, Museo Poldi[2]).
Männliches Porträt, Brera, Mailand.
Säugende Madonna (Geschenk Noseda), Museo Poldi.
Madonna mit dem grünen Polster, Louvre, Paris.
Kopie nach Leonardos Abendmahl in S. Maria delle Grazie (1514).

4. Vierte Gruppe: 1515 bis gegen 1520.

Ruhe auf der Flucht, Museo Poldi, 1515.
Brustbild des hlg. Hieronymus, Ambrosiana.
Der hlg. Hieronymus in der Landschaft in Cambridge, eine entfernte Ähnlichkeit des Motivs mit Leonardos unvollendetem Bilde im Vatikan (im Gegensinne).
Trauernde Maria, ehemalige Sammlung Crespi.
Segnender Christus, ganze Gestalt, ehemals Sammlung Crespi.
Der Kanzler Morone, Duca Scotti, Mailand; frühestens 1518.
Damenporträt, Julius Böhler, München.
Lautenspielerin, Sammlung Hertz, Rom.
Madonna mit Kind, Sammlung Schweitzer, Berlin.
Himmelfahrt Mariä mit Seitenbildern der Apostel, Sakristeialtar der Certosa bei Pavia[3]).

Einige wahrscheinlich echte Bilder, die ich aber nicht selbst gesehen habe, fehlen in obiger Liste.

In einer Lithographie von F. Piloty scheint mir noch eine Komposition einer säugenden Maria Solarios erhalten zu sein. (Albertina, Wien, Malerwerk, alte Aufstellung p. d. III.) Das Bild, von dem ich nicht weiß, ob und wo es heute erhalten ist, dürfte 1503—1506 anzusetzen und signiert gewesen sein, da die Lithographie „Solario pinx" vermerkt. (Abb. 3).

Zwei Bilder, die ich vor Jahren sah und auch für echt halte, habe ich vorstehender Liste nicht eingefügt, weil eine zeitliche Bestimmung aus der Erinnerung unmöglich ist: eine Madonna mit Kind, ehemals im Besitz von William Farrer in London, und ein Ecce homo, Halbfigur Christi im roten Mantel bei Sir Martin Conway in Adlington Castle.

Seit Mündler gilt das Bildnis des Charles d'Amboise im Louvre für ein Werk

(1) Bei Aufzählung der mailändischen Bilder des Hauptes Johannes des Täufers auf der Schüssel hat Badt ein Exemplar in Basel als Kopie nach Solario angeführt. Das ist ein Irrtum. Das Basler Bild, nicht so geringwertig, wie Badt meint, ist selbständige Fassung, am ehesten von Marco d'Oggionno.
(2) Für diese beiden Bilder nimmt auch Frizzoni das Datum um 1512 an.
(3) Der Hinweis Badts auf eine Assunta in Breslau (dort Marco d'Oggionno genannt) bedarf der Ergänzung. Die Breslauer Komposition entstand unter dem Eindruck des Bergognone (Brera). Anstatt also eine Einwirkung Solarios auf jüngere zu beweisen, wie Badt annimmt, führt sie zu der Beobachtung, daß Solario sich für die Gruppierung der Apostel ganz entfernt an Bergognones Werk erinnert haben könnte.

Solarios, trotzdem man bei näherer Prüfung eigentlich nichts findet, was den Namen dieses Malers rechtfertigen würde. Der Kopf stark leonardesk im Sfumato, die Landschaft etwas phantastisch, in der Ferne ganz in Dunst aufgelöst, von der Solarios gänzlich verschieden. Es ist auch keineswegs erwiesen, daß dieses Porträt den Gönner Leonardos, den Statthalter von Mailand, vorstellt. Morelli glaubte vielmehr, in dem Dargestellten die Züge Königs Ludwig XII. zu finden.

Als ein zweites Bild des gleichen Künstlers erschien mir immer die Halbfigur der Katharina in der Münchener Pinakothek, verwandt in der Modellierung des Kopfes, im Landschaftlichen und im Kolorit. Cavalcaselle sowie Morelli hatten bei diesem Bilde an Solario gedacht, eine Annahme, welcher aber außer den erwähnten Gründen noch die große Verschiedenheit des Kolorits widerspricht. Beide Bilder sind von einem nahen Schüler Leonardos gemalt und bei beiden ist die Beurteilung durch deren stark restaurierten Zustand wesentlich erschwert. Es bleibt daher nur Vermutung, daß dieser Maler an den Gioconda-Variationen mit nacktem Oberkörper seinen Anteil hat (in Petersburg und beim Earl of Spencer). Mit allen Stücken dieser Gruppe bleiben wir im Kreise der unfreien Nachahmer von Leonardos Spätstil.

Das vortreffliche Brustbild des rotbekleideten Mannes in der Berliner Galerie, von Morelli dem Filippo Mazzola zugeschrieben, kann auch ich für kein Werk Solarios halten.

Einige zusammengehörige Bilder, wie der kreuztragende Christus der Galleria Doria in Rom, sind als Arbeiten des Modenesen Gian Francesco de' Maineri erkannt worden. Ein kreuztragender Christus der Galerie Liechtenstein in Wien, früher dem Solario zugeschrieben, wurde von Frizzoni[1]) für venezianisch erklärt und dürfte mit Sicherheit dem Vincenzo Catena zuzuschreiben sein.

Ein anonymer Maler, der sich Solario nähert, ist besonders durch ein unvollendetes Bild der Madonna mit Christkind und Lämmchen in der Brera bekannt (Nr. 261). Farben und Kindertypus sind dem Solario sehr ähnlich, des Madonnentypus wegen pflegt das Bild dem Giampedrino zugeschrieben zu werden. Aber kein Name ist recht überzeugend.

H. Cook[2]) hat darauf hingewiesen, daß sich in London im Besitze von G. Donaldson ein zweites ebenfalls unvollendetes Bild der Madonna von demselben Maler befinde.

Giovanni Antonio Boltraffio.

Enger als Bramantino oder Solario hat sich Giovanni Antonio Boltraffio an Leonardo angeschlossen, ja er scheint eine Zeitlang geradezu die rechte Hand Leonardos gewesen zu sein. Wir besitzen zuverlässige Nachrichten über sein Leben.

Sein Grabstein (erhalten im Castell zu Mailand) hat uns das Datum des Todes, 15. Juni 1516, erhalten mit der Angabe, der Künstler sei mit 49 Jahren gestorben, demnach war er 1466—67 geboren. Der Grabstein berichtet dazu noch etwas mehr: „MDXVI. Jo Antonio Boltrafio et consilii et morum gravitate suis civibus gratiss. propinquores amici desiderio aegre temperantes p. vixit ann. 49. Picturae ad quam puerum sors detulerat studia inter seria non abstinuit nec si quid effinxit animasse opus minusquam simulasse visus est"[3]). Ernst und sittenstreng wird

(1) Frizzoni, Kunsthistor. Jahrbuch der Zentralkommission, Wien 1912.

(2) Katalog der Ausstellung des Burlington F. A. Club 1898.

(3) Der Grabstein befand sich in S. Paolo in Compito bei Porta orientale in Mailand, die Inschrift ist abgedruckt bei Lermolieff, Die Galerie zu Berlin, Seite 140; vgl. auch Archivio storico lombardo 1891.

der Künstler genannt und es wird mitgeteilt, daß er die Malerei nicht als einzigen Beruf ausgeübt habe.

Vermutlich ist der persönliche Eindruck Leonardos für den jungen, vornehmen Mailänder die Veranlassung geworden, sich ernstlich der Kunst zu widmen. Denn am 2. April 1491 nennt Leonardo den Gianantonio (und das ist wohl sicher Boltraffio) als seinen Gehilfen. Boltraffio zählte damals schon 24 Jahre, war also über das gewöhnliche Alter der Malergehilfen lange hinaus. 1498 wurde der Künstler von der Herzogin Isabella nach Mantua gesandt, um nach dem dort befindlichen Bildnis des verstorbenen Königs Ferrante von Arragon eine Kopie für sie anzufertigen[1]). 1500 entstand nach Vasaris Angabe für die Kirche der Misericordia außerhalb von Bologna die Tafel der Madonna zwischen Johannes dem Täufer und Sebastian mit den Stifterfiguren des Dichters Girolamo Casio und seines Vaters. Dieses Werk nennt Vasari[2]) als einziges mit der Angabe, es befinde sich darauf die Namensaufschrift und der Zusatz „Discepolo di Leonardo" und das erwähnte Datum. Die Tafel ohne Inschrift ist heute im Louvre.

Im Jahre 1502 hat dann Boltraffio für S. Maria presso S. Satiro die Tafel der hlg. Barbara gemalt, die sich heute im Museum zu Berlin befindet.

Am 10. August 1503 erscheinen in den Annalen des Domes von Mailand „Gio. Antonio Boltraffio und Gio. Antonio de Seregno pittori egregi" nebst anderen zur Begutachtung der Modelle für die Porta di Compito am Dom[3]).

Nach 1508 malt Boltraffio endlich für die von Bassiano da Ponte gestiftete Kapelle im Dom von Lodi eine Altartafel der Madonna zwischen Johannes dem Täufer und Sebastian mit dem knienden Stifter; dieses Bild kam aus dem Dom von Lodi in den Besitz von Giuseppe Sanquirico nach Mailand, dann zur Familie Frizzoni Salis und weiter zum Kunsthändler Baslini und endlich zum Grafen János Pálffy nach Preßburg, als dessen Legat es in die Nationalgalerie von Budapest gelangte[4]).

Von den drei beglaubigten Werken des Boltraffio werden wir den Ausgang zu nehmen haben, um eine sichere Basis für die Zuschreibung anderer zu gewinnen. In der Madonna Casio finden wir einen kräftig und klar durchbildenden, phlegmatischen und phantasiearmen, aber höchst sorgfältigen Künstler. Hervorragend im Porträt, wenig glücklich im Motiv der tief sitzenden und steif drapierten Madonna, exakt und kraftvoll, wenn auch nicht ganz originell in den beiden Heiligen. In der Gestalt Sebastians offenbart sich der Eindruck des Perugino und wohl auch des Francia, der Kopf ist ausgesprochen leonardesk. Der Typus des Johannes mit den großen Gesichtsteilen, dem breiten Untergesicht, ist als eine im Lichte der Kunst Leonardos herangereifte Neufassung des altlombardischen Formenideals zu bezeichnen. Der unleugbar große Zug, den das Louvrebild in der männlichen Gestalt aufweist, findet sich analog in der edlen Frauengestalt der hlg. Barbara in Berlin. Eine strenge und würdige Gesichtsform, der Versuch und allerdings nur

Übersetzung der Inschrift: Der Sehnsucht nur mühsam gebietend widmen diesen Stein die nächststehenden Freunde dem G. A. B., der um der Gewichtigkeit seines Rates und der Reinheit seiner Sitten willen von seinen Mitbürgern hochgeschätzt war. Er lebte 49 Jahre. Schon den Knaben hatte das Schicksal zur Malerei hingelenkt, ihr hat auch ernsthafte andersartige Tätigkeit ihn nicht entzogen und was er malte schien nicht vorgetäuscht, sondern von wahrhaftem Leben erfüllt.

(1) Vgl. Luzio, Arch. stor. lomb. 1901, I. 150.

(2) Vasari, ed. Milanesi, Bd. IV, S. 51f.

(3) Annali della fabbrica del duomo di Milano, vol. III, Seite 126, Milano 1880.

(4) G. v. Térey, Katalog der Gemäldegalerie des Grafen Johann Pálffy, Budapest 1913.

teilweises Gelingen einer großzügigen Drapierung des Gewandes. Es ist nicht zu übersehen, daß dieser Frauentypus Boltraffios vorgebildet war in Solarios Madonna von 1495.

Die Madonna von Lodi ist als Komposition gewandter als die Madonna Casio. Die Formen sind leichter, eleganter geworden, aber sie haben an Kraft verloren. Maria zeigt den Typus der Barbara fortgeführt, Sebastian ist ganz in Perugineske Pose aufgegangen, auch Johannes und der schwärmerisch zum Christkind aufblickende Stifter (zu dem die Kartonzeichnung in der Ambrosiana existiert) sind den analogen Gestalten des Louvrebildes nicht mehr ebenbürtig. Es muß allerdings berücksichtigt werden, daß das Bild ziemlich gelitten hat und manche Feinheiten verloren gegangen sein mögen. Das Vorbild des Kindes finden wir in der später zu betrachtenden Komposition der Verlobung der hlg. Katharina von Leonardo.

Die Farbengebung dieser drei beglaubigten Bilder erlaubt uns über Boltraffio als Maler für die Zeit zwischen 1500—1508 folgendes zu sagen: Die Karnation ist in den früheren Werken sorgfältig aus rosa und gelblichen Tönen mit feinen zartgrauen Schatten gebildet. Schon die hlg. Barbara zeigt dann weich verschmolzene warme Karnation, einen einheitlichen, gelblichen Fleischton, der in der Madonna von Lodi wiederkehrt. Die Gewänder scheinen im Louvrebild aus einfach kräftig gefärbten Wollstoffen zu bestehen, die durch verschiedenfarbige Streifenmuster und Bordüren bunt belebt werden. Nur gelegentlich, wie am grauen Ärmel des Girolamo Casio, kommen seidig glänzende glatte Stoffe vor. Solche durchleuchtete Farben sind auch das karminrote Unterkleid der Madonna wie andererseits die blonden, hellgehöhten Locken Sebastians. In der hlg. Barbara und mehr noch in der Madonna von Lodi ist dann das reiche Differenzieren der Farben verschwunden und es ist, dürfen wir dem heutigen Eindrucke trauen, eine allgemeine, einheitlichere, glattere Wirkung an dessen Stelle getreten.

Von den Boltraffio zugeschriebenen Bildern betrachten wir zunächst vier Madonnenbilder, die heute ziemlich allgemein dem Künstler gegeben werden: in Budapest, in Museo Poldi in Mailand, in der Nationalgalerie in London und in Bergamo.

Die Madonna in Budapest galt in der Esterházygalerie als Leonardo, Bode glaubte vor Jahren sie dem Hauptschüler Leonardos, einem Unbekannten, zuweisen zu müssen, erklärt sie jetzt aber auch als köstliches Frühwerk des Boltraffio[1]). Zweifellos ist das leonardeske Element in dem Pester Bilde stärker als in einem der beglaubigten Werke Boltraffios. Es sind nicht die lombardischen traditionellen Farben, denen wir in dem Gewand Marias begegnen; wohl aber können wir solche seidig glänzende perlgraue, gelbe und hellblaue Stoffe bei Leonardo selbst finden. Das Kolorit nähert sich auch ein wenig dem der Pala Sforzesca von 1494 und es ist nicht ganz unbegreiflich, wenn Berenson das Pester Bild demselben Künstler, nämlich noch dem Morellischen Conti zuschreiben wollte. So gewiß sie nicht dem gleichen Künstler angehören, so dürften diese beiden Bilder einander doch zeitlich sehr nahe stehen. Ich glaube, daß die schöne Budapester Madonna von Boltraffio gegen 1495 vielleicht noch im Atelier Leonardos gemalt worden ist. Weniger stark als in der Madonnengestalt sind die Wandlungen beim Bambino, der im Pester Bilde schon dem der Casio-Madonna recht ähnlich sieht[2]).

(1) Bode, Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsamml. 1915.

(2) Bezüglich der Datierung der Pester Madonna hat Carotti (Le Gallerie Nazionali italiane, Bd. IV) die Meinung vertreten, das Bild sei spät, um 1513, gemalt, Seidlitz (Leonardo da Vinci I, S. 271 ff.) setzt das Bild dagegen vor 1500 an.

Die schöne, stark leonardeske Gewanddrapierung, die gewaltsame Bewegung des Kindes, dessen verkürztes Bein, sind Züge, die mich in der Ansicht bestärken, die Madonna für die frühe Schöpfung eines hochbegabten, später aber in anderer Richtung seine Eigenart findenden Künstlers zu halten. Denn die Verkürzungen waren bei Leonardo durch das Bedürfnis präziser Raumkonstruktion motiviert, bei Boltraffio bleiben sie Beiwerk. Es ist bisher nicht erwähnt worden, daß der Gegenstand, dem die Aufmerksamkeit von Mutter und Kind sich zuwenden, fehlt. Vermutlich sollte eine Blume aus dem links stehenden Gefäße emporsprießen.

Nun folgt die Madonna des Museo Poldi. Bis in die Einzelheiten gehen die Beziehungen dieses Bildes zum vorhergehenden in Budapest. Noch ist Aufbau und Typik völlig leonardesk und die Malweise, wenigstens zum Teil, von dem Meister abhängig. Aber eine größere Freiheit dem Vorbilde gegenüber ist nicht zu übersehen. Etwas befremdend wirkt der quer vor die Brust gehaltene rechte Arm der Madonna. Die Verkürzung des Oberarms ist ungünstig, weil der Ellenbogen gegen den Kopf des Kindes stoßen müßte. Ein Verkürzungsfehler, wie wir ihn noch einmal an entscheidender Stelle bei Boltraffio finden werden (im Porträtkarton der sogenannten Isabella d'Este im Louvre).

Für das Budapester Bild ist G. v. Térey geneigt, eine Mitwirkung Leonardos selbst anzunehmen[1]). Das ist sehr begreiflich angesichts der Tatsache, daß kein Bild der mailändischen Schule auch dem Farbeneindruck nach so völlig von den lombardischen Traditionen abweicht wie dieses; dennoch glaube ich nicht, daß Leonardo Hand an dieses Bild gelegt hat. Die Komposition, die sich im Grunde doch mit Leonardos später zu betrachtenden Madonnenentwürfen nicht im entferntesten messen kann, bleibt Erfindung Boltraffios; und der erzielte malerische Eindruck ist nur ein Zeugnis für die außerordentliche Empfänglichkeit und Anpassungsfähigkeit dieses Malers. In der Madonna des Museo Poldi versucht Boltraffio die leonardesken Formen mit größerer Freiheit zu handhaben, bleibt aber an Gesamtwirkung hinter dem Budapester Bilde zurück.

Da scheint es dem jungen Lombarden zum Bewußtsein gekommen zu sein, daß seine Begabung ihn nach anderer Richtung führe. Die herrliche Madonna in London ist die erste charakteristische selbständige Schöpfung des Malers. Statt der komplizierten Bewegungsmotive eine ruhige Frontalstellung; auch für das Kind ist ein einfaches, natürliches Motiv und ein selbständiger Typus gefunden; statt der seidig glänzenden sehen wir Wollstoffe in einfachen, vollen Farben, die in ungebrochener Kraft nebeneinander gesetzt werden. Der Typus Mariä ist noch immer entschieden leonardesk, aber voll, gesund, breit, allerdings auch wenig detailliert im Vergleiche zu den nuancenreichen, sensitiven Gestalten Leonardos. Mit diesem Madonnenbilde gelangen wir schon nahe an das Jahr 1500.

Das vierte Halbfigurenbild endlich, das Rundbild in Bergamo, entspricht im Typus von Mutter und Kind so ganz der Tafel aus Lodi, daß an der Entstehung nach 1508 nicht gezweifelt werden kann. Merkwürdig steht zwischen der Londoner und Bergamasker Madonna der Typus der Madonna Casio. Diese nähert sich in Haltung und Auffassung so sehr den zwei Frauenbildnissen auf Isola Bella und bei der Contessa del Mayno in Mailand (Bildnis der Clarice Pusterla), daß man versucht wäre, für die Madonna Casio Porträtähnlichkeit mit einer bestimmten Persönlichkeit anzunehmen. Lassen es ja auch die Stifterporträts deutlich erkennen, daß nach der leonardesk typisierenden Epoche gerade in der Zeit um 1500 für Boltraffio das naturalistisch-individualisierende Moment maßgebend war.

(1) G. v. Térey, Katalog der Gemäldegalerie alter Meister, Budapest 1913.

Kurz vor und bald nach 1500 mag die Mehrzahl der Porträts entstanden sein, die dem Künstler zugeschrieben werden dürfen. Frühe Stücke dieser Gruppe sind die Bildnisse bartloser junger Männer in Bern (Abb. 4) und auf Isola Bella. In kompositioneller Anlehnung an Leonardos Musiker der Ambrosiana entstand das Bildnis des Dichters Girolamo Casio, das aus der Universitätsbibliothek von Bologna in die Brera kam. Die Aufschrift auf dem Cartellino, die der Erhebung in den Ritterstand durch Leo X. und der Dichterkrönung durch Clemens VII. (1523) gedenkt, ist später hinzugefügt. Jünger aussehend als auf dem Altar des Louvre muß G. Casios Bildnis der Brera vor 1500 entstanden sein[1]). Nach 1500 mögen die beiden Bildnisse des gleichen Mannes en face bei Dr. Gustav Frizzoni in Mailand und in Profil in der Sammlung Mond in London anzusetzen sein. Was das Stifterpaar der Brera betrifft, so hat Carotti darüber ausführlich gesprochen. Dieses Fragment einer Altartafel, bei der die Schutzpatrone und die schwebende Madonna fehlen, wird allgemein der späten Zeit Boltraffios zugeschrieben. Die farbig glänzenden Stoffe, die Ähnlichkeit in der Landschaft zur gleich zu betrachtenden Berliner Auferstehung sowie die schlichte Profilstellung der Stifter machen mir jedoch eine Entstehung bald nach 1500 viel wahrscheinlicher.

Die beiden einander ähnlichen Frauenbildnisse im Besitze der Contessa del Mayno in Mailand (Bildnis der Clarice Pusterla) und auf Isola Bella, sowie ein drittes Stück, das sich ehemals in München in der Sammlung von Professor Sepp befand, denke ich um oder bald nach 1500 entstanden, da die Haltung der Madonna Casio verwandt ist.

Freier, aber zeitlich noch nahestehend ist das schöne Frauenbildnis beim Conte Febo Borromeo in Mailand; endlich ist durch Geschenk des Senators Marchese Emanuele d'Adda in das Castello Sforzesco jenes (früher der Familie Isimbardi gehörige) Porträt gelangt, das manche (unter ihnen auch Morelli) für eine Arbeit des Solario gehalten haben. Es scheint aber doch von Boltraffio und zwar das späteste der uns erhaltenen Bildnisse dieses Malers zu sein, weist allerdings im Technischen eine sehr große Verwandtschaft zu Solario auf. Doch überrascht diese Eigentümlichkeit denjenigen nicht, der sich der Madonna von Lodi und des Rundbildes in Bergamo erinnert. Auch fallen die für Boltraffio charakteristischen Züge sogleich stärker auf, sobald man die Gegenprobe macht und den Vergleich mit Solarios Werken durchführt.

Etwa in der Zeit nach 1510 kommen einander die beiden genannten Maler sehr nahe; und daß des Boltraffio monumentale Würde nicht ohne Einfluß auf den Kunstgenossen blieb, beweist das Frauenbildnis der Sammlung Böhler, das Bode dem Boltraffio zuschrieb, wogegen es mir ein sicheres Werk der Spätzeit des Solario zu sein scheint. Solario ist im Ausdruck lebhafter, munterer, natürlicher, auch in der Handbildung sorgfältiger.

Ein von Schäffer publiziertes und dem Boltraffio zugeschriebenes Frauenbildnis im Palais Potocki in Warschau kann ich nur erwähnen, da ich das Bild nicht gesehen habe[2]). Ich sehe aus der Reproduktion keine Verwandtschaft mit Boltraffios sicheren Werken.

Die Gruppe der Porträts des Boltraffio wird dann noch erweitert durch die fünf großen Zeichnungen mit farbigen Stiften, welche die Ambrosiana besitzt. Der Jünglingskopf (Meder, Albertinapublikation 317) ist in Haltung und Tracht dem

(1) Vgl. dazu Malaguzzi Valeri, Katalog der Brera 1908, S. 193 f.

(2) Kunsthistor. Jahrbuch der k. k. Zentralkommission, Wien 1909, III. Bd., Seite 168 ff.

Abb. 9. Pseudo-Boltraffio: Madonna
Castell, Mailand

Abb. 10. Pseudo-Boltraffio: Madonna zwischen Johannes dem Täufer und Paulus
Brera, Mailand

Zu: WILHELM SUIDA, LEONARDO DA VINCI UND SEINE SCHULE IN MAILAND

Berner Bilde nahe verwandt, wenn auch der Dargestellte jünger, knabenhafter aussieht. Der herrliche Frauenkopf en face (Albertinapublikation 334) mit gesenkten Augen mag bald nach 1502 anzusetzen sein, da schon die hlg. Barbara diesen Typus aufweist; ein drittes Blatt ist Vorstudie für den Stifter der Madonna von Lodi, Bassiano da Ponte. Als eine späte Arbeit des Boltraffio darf vielleicht die große Kreidezeichnung der Albertina, das Bildnis eines bekränzten Mädchens gelten. Diese Zeichnung ist übrigens teilweise überarbeitet und schwer zu beurteilen. Meders Vorsicht, sie als „Unbekannter Meister der mailändischen Schule" (Albertinapublikation Nr. 310) zu publizieren, kann ich nur beipflichten. Und wenn Gesichtstypus sowie Art der Beleuchtung für Boltraffios Autorschaft sprechen, so ist andererseits die Handform bei ihm nicht anzutreffen.

Was die beiden Zeichnungen von Frauenköpfen in Oxford[1]) und Windsor betrifft, so werden dieselben, wie ich glaube, mit Recht dem Boltraffio zugeschrieben und gehören der frühen Zeit (so wie die Madonna des Museo Poldi an. Die Zeichnung in Chatsworth kann ich nicht für eine Studie des Boltraffio halten, glaube vielmehr, daß es eine sorgfältige Nachzeichnung nach einem heute nicht nachweisbaren Gemälde ist, das wahrscheinlich von Boltraffio herrührte und der Budapester Madonna ähnlich komponiert gewesen sein muß (im Gegensinne)[2]). Dies war auch die Ansicht Morellis. Auf dasselbe heute verschollene Vorbild geht auch eine Nachzeichnung des Madonnenkopfes in der Ambrosiana zurück[3]).

Von dem Brustbilde Christi kenne ich zwei dem Boltraffio zuzuschreibende Exemplare. Das ältere derselben befand sich in der Slg. Carl Moll in Wien[4]). (Abb. 5.) In seiner bedeutenden aber noch hart quattrocentistischen Formgebung weist es auf die Entstehung vor 1500, was auch durch die Farben bestätigt wird. Der Kopf ist wie eine Vorstudie zu dem Täufer der Madonna Casio. Das zweite kompositionell sehr ähnliche Bild ist mir leider nur aus der Photographie bekannt und ich kann nicht einmal dessen jetzigen Aufbewahrungsort angeben[5]). (Abb. 6). Hier ist die Benennung als jugendlicher Christus durch den Kreuznimbus bewiesen. Der Vergleich beider Bilder, die zeitlich um mindestens 10 Jahre auseinander liegen, gibt den Beweis, daß die Formen Boltraffios eine Wandlung aus dem energisch Harten in das Elegante, Zartere durchgemacht haben bei einem in diesem Maße seltenen Festhalten an einmal gefundenen künstlerischen Motiven.

Der Typus ist dem Johannes der Tafel aus Lodi nahe verwandt, so daß an Boltraffios Autorschaft und an der Zuweisung in die späte Zeit des Künstlers nicht zu zweifeln ist.

Die künstlerische Persönlichkeit, die wir aus den besprochenen Werken kennenlernten, gibt das Gepräge auch der oft diskutierten Altartafel, der Auferstehung aus S. Liberata in Mailand im Museum zu Berlin. Seitdem Bode das vergessene Bild ans Tageslicht zog und es dem Leonardo selbst zuschrieb, hat es die verschiedensten Taufen erfahren. Und wenn auch heute niemand mehr dem Urteil Morellis („niederländische Karikatur des Leonardo") beipflichten möchte, so scheinen doch andererseits an Leonardos Autorschaft wenige zu glauben. Daß das Gemälde

(1) Abb. 9 in Müller-Waldes Monographie (des Leonardo).

(2) Abgebildet bei Seidlitz, Leonardo II, 150; Müntz, Léonardo II, Tafel VI.

(3) Beltrami-Fumagalli, Tafel 2.

(4) Vgl. die Sammlung C. Moll, Wien, mit Einleitung von G. Gronau, Berlin 1917, Cassirer-Helbing. Auf dem Mantelsaume steht: XPS RÉX VENIT IN. Gronau nimmt an, es sei Johannes der Täufer dargestellt.

(5) Vielleicht ist es identisch mit einem in Casa Bondini in Mailand genannten Exemplar.

von Boltraffio ausgeführt sein könnte, ist schon von Wölfflin[1]) und Pauli[2]) ausgesprochen worden, während Seidlitz seinen Ambrogio Preda für den Autor hält. Nun sehe ich in der Ausführung so viele für Boltraffio charakteristische Einzelzüge, daß auch ich die Ausführung diesem Künstler, und zwar um 1495, zuschreibe.

Eine andere Frage ist es, ob oder wie weit Boltraffio als der Erfinder der Komposition angesehen werden kann. Dieser klare, großzügige Aufbau ist dem von Boltraffios Altarbildern so sehr überlegen, daß wir einen alles Wesentliche bestimmenden Entwurf Leonardos voraussetzen müssen, dessen Ausgestaltung in den Einzelheiten dann Boltraffio überlassen blieb. Und so hat Bode im Grunde recht, wenn er das Bild unter Leonardos Namen ausgestellt läßt, wenn Leonardo selbst auch keinen Pinselstrich daran gemacht haben sollte. Die Zeichnung im British Museum mit dem Mantelzipfel Christi ist offenbar Kopie nach dem Bilde, nicht Studie zu demselben. Um zu ermessen, wie nahe Bewegung und Gewandung des hlg. Leonhard noch dem Leonardo selbst stehen, ziehe man zum Vergleich die Gewandstudie einer knienden Figur aus dem Louvre heran[3]).

Als Schüler Leonardos scheint sich Boltraffio nach 1490 der Malerei gewidmet zu haben. Daß er dabei nicht nur an den künstlerischen, sondern auch an den wissenschaftlichen Bestrebungen seines Meisters Anteil nahm, scheint aus einer von Müller-Walde[4]) mitgeteilten Notiz, in der Leonardo seines Gartens und einer Wurfmaschine des Boltraffio gedenkt, hervorzugehen.

Die Annahme, es sei eine Schulung durch einen anderen älteren Künstler vorausgegangen, ist deshalb unwahrscheinlich, weil sowohl Formen als Kolorit der Frühwerke Boltraffios sich von dem lombardischen Geschmacke völlig entfernen, dagegen, wie die Madonna in Budapest, der toskanischen Art Leonardos nähern[5]).

Schon gegen 1500 tritt dann allmählich eine sehr durchgreifende Änderung des Kolorits ein und Hand in Hand damit geht ein Zurücktreten der übernommenen leonardesken Typen und Formen und kompositionellen Ideen und ein Vorherrschen eines in der meisterhaft geübten Kunst des Porträts stets neue Nahrung empfangenden Naturalismus. Auf der so gewonnenen selbständigen Basis künstlerischer Betätigung baut sich dann die für Boltraffio eigentümliche Typik der nach 1502 entstandenen Werke auf.

Die Bilder aber, auf denen unser Urteil beruht, umfassen kaum den vierten Teil all jener Werke, die heute ganz widerspruchslos dem Boltraffio zugeschrieben werden. Wo sind all jene weichlich süßen Madonnen, segnenden Christus-Halbfiguren, jugendlichen Phantasieköpfe mit christlichen oder heidnisch-mythologischen

(1) Wölfflin, Die klassische Kunst, Seite 36, Anm. 1.

(2) Allg. Lexikon der bild. Künstler (Thieme-Becker) VII. Boltraffio.

(3) Malaguzzi-Valeri (La Corte di Lodovico Moro II, 572) berichtet, daß bisher alle Nachforschungen nach einem auf dieses merkwürdige Bild bezugnehmenden Dokument vergeblich waren. Er erwähnt aber eine für die Datierung des Bildes, wie ich glaube, nicht belanglose Tatsache: im Jahre 1495 ist das Testament des Leonardo Griffi, der der Kirche S. Liberata ein bedeutendes Legat sicherte, rechtskräftig geworden. So mag nach diesem Jahr der neue Altar entstanden sein, auf dem sich außer der hlg. Liberata auch der Namenspatron des Stifters, der hlg. Leonardo findet.

(4) Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen XVIII, 102, Anm. 1.

(5) G. Carotti, Gio. Ant. Boltraffio, Le Gallerie Nazionali Italiane IV, 1908 hält die beiden Fragmente mit Stifterporträtgruppen in London, Nat. Gal., dort mit Recht dem Bergognone zugeschrieben, für Erstlingswerke des Boltraffio. Ich glaube nicht, daß irgend jemand dieser Meinung beistimmen könnte. Ein von Cavenaghi, Frizzoni u. a. dem Boltraffio als Jugendwerk zugeschriebener solvator mundi des Palazzo Trivulzi scheint mir viel eher in die Richtung des Civerchio zu gehören.

Attributen geblieben, die Boltraffios Beliebtheit größtenteils begründet haben? Ein solcher gefällig weichlicher Boltraffio hat, glaube ich, mit dem strengen, ernsten Künstler wenig zu tun, dessen historisch richtiges Bild wir zu entwerfen versuchten.

Über einige Bilder muß ich es unterlassen, eine bestimmte Meinung zu äußern, weil ich die Originale nicht gesehen habe. So scheint es mir nach der Abbildung möglich, daß die Madonna Litta in Petersburg von Boltraffio ausgeführt sei. Der gleichen Hand wurde das Budapester Bild und die Madonna Litta auch schon von Bode zugeschrieben[1]).

Die herrschende Annahme, daß die Komposition der Madonna Litta auf Leonardo selbst zurückgehe, stützt sich vor allem auf die Zeichnung eines Madonnenkopfes im Louvre, die, wie wir später sehen werden, tatsächlich zu einer ganz anderen Komposition gehört und gegen ihre ursprüngliche Bestimmung von dem Maler der Madonna Litta für diese verwendet wurde. Horne hat zwei dem Arundel MS des Britischen Museums beigeheftete Zeichnungen, die ich nicht kenne, für Vorstudien im Gegensinne zu dem Kinde der Madonna Litta erklärt, aber die Möglichkeit zugegeben, daß sie für ein anderes ähnliches Bild gedient hätten[2]). So sind die äußeren Stützen unzureichend, um eine Herkunft der Komposition von Leonardo zu beweisen. Es gibt außer dem Petersburger Bilde noch zwei der Pseudo-Boltraffio-Gruppe zugehörige Exemplare im Castell zu Mailand, und in der ehemaligen Sammlung Chéramy, sodann ein viel schlechteres, das im Palais Bourbon 1873 ausgestellt war. (Alte Braunsche Photographie.) Das Exemplar des Museo Poldi spielt keine Rolle in der Frage, da es, wiewohl dem Conti seit Morelli widerspruchslos zugeschrieben, meiner Überzeugung nach eine Arbeit des 19. Jahrhunderts ist. Während die obgenannten Bilder bezüglich der Figuren im wesentlichen übereinstimmen, ist in des Bramantino Bilde der ehemaligen Sammlung Moll (s. oben) das Motiv frei und etwas abweichend behandelt worden. Maria sitzt, das Kind auf ihrem Schoße; durch den um des Kindes Körperchen herumgelegten Arm der Mutter, deren rechte Hand völlig sichtbar wird, erscheint sowohl die plastische Wirkung der Gruppe als auch die seelische Wirkung des Motivs erhöht. Denn im Petersburger Bilde und dessen Kopien ist der Körper des in ziemlich lebhafter Gebärde dargestellten, keineswegs ruhenden Kindes von den Händen der Mutter zwar gestützt, aber keineswegs sicher gehalten, so daß wir uns des Eindruckes nicht erwehren können, das Kind müsse bei einer kleinen Bewegung gegen den Beschauer ganz den Armen der Mutter entgleiten und vorne herabfallen. Es ist ausgeschlossen, daß dieses Bild, so reizvoll es auch zunächst wirkt, eine Erfindung Leonardos getreu widerspiegelt. Auch entspricht die Gewandbehandlung in keiner Weise dem Meister, wohl aber sehr gut der Art Boltraffios. Nicht nur der Ausführung, sondern auch der Erfindung nach kann daher die Madonna Litta als Werk des Boltraffio gelten, der allerdings für die Büste der Maria ein Vorbild Leonardos benützt hat. Daß die Madonna Litta sich frühzeitig großer Beliebtheit erfreute, beweist außer den Kopien ein Stich der Komposition im Gegensinne, dessen einziges mir bekanntes Exemplar sich in der Hofbibliothek in Wien befindet[3]).

Am ehesten dem Boltraffio verwandt, ohne doch mit ihm identifiziert werden zu können, ist ein Künstler, der zwei Flügel mit dem hlg. Christof und Sebastian

(1) Crowe und Aldalesselle glaubten, Zenale oder Boltraffio habe die Madonna Litta ausgeführt, der Katalog der Eremitage von 1891 nimmt den Namen des Boltraffio als wahrscheinlichsten an.

(2) Vgl. W. v. Seidlitz, Leonardo II, 116.

(3) Bartsch XIII, 298, Nr. 6 (unter Zoan Andrea) weder bei Hind a. M. Catalogue of early italian

in englischem Privatbesitz[1]) gemalt hat. Ähnlich, wenn auch nicht gerade von derselben Hand, sind ein Madonnenbild im Museum von Aix[2]) und eine Salome in der Galleria Borromeo.

Kenntnis der Originale fehlt mir bei drei jetzt allgemein dem Boltraffio zugeschriebenen Bildern, dem Jünglingsporträt der Sammlung zu Chatsworth (auf dessen Rückseite „insigne sum Hieronimi Casii" zu lesen ist[3]), einem ähnlichen Jünglingsbilde, das durch einen Pfeil als hlg. Sebastian charakterisiert wird, beim Earl of Elgin, schon von Waagen dem Boltraffio zugeschrieben[4]), endlich einem dritten ähnlichen Bilde der Sammlung Stroganoff in St. Petersburg, durch Lilien und Lanze als hlg. Ludwig von Frankreich gekennzeichnet[5]). Das Bild in Chatsworth gilt immer als Jugendbildnis des 1470 geborenen G. Casio (müßte dann vor 1485 gemalt sein). Das halte ich für ausgeschlossen, glaube vielmehr, daß die Aufschrift mit Wappen auf der Rückseite nur andeutet, daß das Gemälde sich einst im Besitze des Dichters befunden hat.

Die Pseudo-Boltraffio-Gruppe.

Die meisten der zahlreichen Wiederholungen der Madonna Litta werden dem Boltraffio zugeschrieben. So die beiden im Castell zu Mailand (Abb. 9) und in der Sammlung Chéramy, die auf einen sehr liebenswürdigen, aber viel zarteren, weichlicheren Künstler schließen lassen, als es Boltraffio selbst war.

Und sind wir nun einmal diesem Pseudo-Boltraffio auf der Spur, so finden wir leicht weitere Werke seiner Hand. Charakteristisch für ihn ist die Komposition einer Madonna, vor welcher das Kind auf einer Balustrade sitzt und nach einer Blume greift, die von Maria ihm gereicht wird. Das schönste Exemplar gelangte mit der Sammlung Salting in die National-Gallery (vorher im Besitze von Ch. Loeser) (Abb. 8), ein zweites, ebenfalls gutes und besonders farbig wirkungsvolles Exemplar befand sich in der Galerie Crespi. Es ist bisher nicht bemerkt worden, daß die schöne Originalzeichnung zum Kopfe der Madonna Salting in Windsor erhalten ist[6]).

Das dritte Exemplar im Depot des Kaiser Friedrich-Museums (Abb. 7) unterscheidet sich von den beiden anderen nur dadurch, daß der Kopf Mariä en face leicht seitlich geneigt, statt in Profil gestellt ist. Das Berliner Exemplar wurde von allen Forschern als Boltraffio angesehen, Bode hat aber mit Recht an dessen Autorschaft gezweifelt. Ich glaube, daß diese Komposition eine freie Erfindung des Pseudo-Boltraffio ist. Nur das Christkind könnte einem fremden Vorbilde entnommen sein. Es findet sich nämlich außer auf dem Frühbilde des Solario in der Brera (schon um 1495), in dem kopflosen Karton der Sammlung Bonnat (Abbildung bei Müntz, pl. 25, Seite 454/5), in einer Zeichnung der venezianischen Akademie und in dem Fresko von S. Onofrio in Rom[7]). Wer letzteres Lünettenbild gemalt hat, weiß

engravings (London 1910) noch bei Kristeller, „Die lombardische Graphik der Renaissance", Berlin 1913, erwähnt.

(1) H. Cook, The Burlington Magazine, vol. V, 1904.

(2) Abgebildet: L. Gonse, Les Chefs d'oeuvre des Musées de France, Paris 1900.

(3) Alte Kopien dieses Bildes kommen mehrfach vor, eine befand sich 1914 in der Kunsthandlung Helbing in München.

(4) Diese beiden Bilder reproduziert im Katalog der Burlington fine arts Club-Ausstellung 1898.

(5) Abgebildet und besprochen von Frizzoni, Rassegna d'Arte 1911, XI, Seite 44.

(6) Abgebildet in Adolf Rosenberg, Leonardo da Vinci (Velhagen & Klasing 1898), Abb. 79, S. 82. — Nachträglich sehe ich, daß auch Gronau (Zeitschr. f. bild. Kunst 1915) die gleiche Beobachtung macht.

(7) Nach Munoz, L'Arte 1903, Seite 308 ist das Fresko der Madonna mit dem Stifter im Klostergang von S. Onofrio in den Jahren 1502—1506 ausgeführt worden.

ich nicht. Ich kann darin weder zu Boltraffio, noch zu Cesare da Sesto genügende Analogien finden. Ja, zuletzt gewann ich den Eindruck, es sei überhaupt keinem Mailänder, sondern einem ebenso an Baldassare Peruzzi wie an Leonardo anknüpfenden Maler zuzuweisen.

Aber kehren wir zum Pseudo-Boltraffio zurück. Am meisten sind seine jugendlichen Profilköpfe bewundert worden, die uns in zwei Versionen begegnen. In dem Typus des hlg. Sebastian mit dem Pfeil, so wie ihn am schönsten das Bild der Sammlung Frizzoni-Salis zeigt (ein zweites Exemplar besitzt der Fürst Liechtenstein[1]) und in dem niedergebeugten sein Spiegelbild betrachtenden Narziß, dessen vollständiges Exemplar in der Sammlung Salting (vorher bei Sir Arthur Ellis[2])) war, von dem in den Uffizien eine unten verkürzte Original-Wiederholung existiert. Ich halte es nicht für sicher, daß die Zeichnung des Louvre, die Frizzoni als Studie zum Sebastian publiziert hat, von demselben Künstler wie das Bild herrührt. Die Zeichnung ist energischer, das Lockenhaar klarer gebildet, das Gemälde ist weichlicher.

Auch ein paar Brustbilder des jugendlichen Christus en face gibt es von der Hand dieses Künstlers. Am bekanntesten ist das mit der Morelli-Sammlung nach Bergamo gelangte Bild, das in seiner Farbenschönheit, Lieblichkeit und guten Erhaltung zu den ausgezeichnetsten Arbeiten des Pseudo-Boltraffio gehört. Ähnlich, aber von gedämpfterer Färbung ist ein kleiner, efeubekränzter Bacchuskopf in der Galleria Borromeo (3. Saal, Nr. 42). Und auch die analoge Zeichnung der venezianischen Akademie gehört in diese Reihe[3]). Die anderen Bilder des bärtigen, segnenden Christus in der Sammlung Vittadini, beim Fürsten Trivulzi und in der Galerie Czernin in Wien gehören nicht hierher. Von ihnen wird weiter unten die Rede sein. Wohl aber befand sich bei Grandi in Mailand im Oktober 1914 eine Halbfigur einer Märtyrerin en face mit der Palme, die zweifellos von dem Pseudo-Boltraffio herrührte.

Der Pseudo-Boltraffio aber ist nicht nur der Maler kleiner, zierlicher Bilder, sondern es gibt auch einige größere Stücke von ihm. Zunächst die beiden Flügel im Kastell von Mailand mit der Donatorenfamilie und den Schutzpatronen, der Vater und zwei Söhne unter dem Schutze der Heiligen Bernhard und Mauritius, die Mutter mit zwei Töchtern beschirmt von den Heiligen Rochus und Sebastian. Wer diese Porträts genau besieht, mag die Verwandtschaft finden mit einem Frauenporträt in ganzer Figur, das auf der Ausstellung des Burlington fine Arts Club 1898 zu sehen war, später als Leihgabe des Besitzers (Mr. Donaldson) in der National Gallery ausgestellt war; allerdings ist dasselbe altertümlicher als die Porträts im Castello und wurde von H. Cook dem Zenale zugewiesen. Nur auf Grund der Reproduktion vermute ich noch, daß ein irrigerweise dem Ambrogio de Predis zugeteiltes Jünglingsbildnis der ehemaligen Galerie Weber von dem Pseudo-Boltraffio

(1) Das Bild befand sich vor Jahren im Schlosse Seebenstein in Niederösterreich. Als dort befindlich auch von Berenson genannt, heute in Sternberg.

(2) Abbildung im Katalog der Burlington-Ausstellung 1898.

(3) Es wurde oben erwähnt, daß ein ganz ähnlicher Kopf sich in dem Friese der Fresken der Schöpfungsgeschichte im Castell zu Mailand findet, die Zeichnung in Venedig gehört aber wahrscheinlich dem Pseudo-Boltraffio. Hier sind noch zwei Zeichnungen bekränzter, jugendlicher Köpfe in Frontalansicht zu nennen: der ganz feine Kopf mit gesenkten Augen in den Uffizien (Abb. Müntz, Tafel 3, nach Seite 60), sehr nahestehend dem Boltraffio selbst; sodann die Silberstiftzeichnung auf grauem Papier in Turin, deren Typus sich wieder eher den Fresken der Schöpfungsgeschichte im Kastell zu Mailand nähert.

herrühre. Die Farben der Flügel im Castello Sforzesco sind besonders weichlich und die Karnation allzu rosig.

Von den Flügeln im Castello Sforzesco muß durch eine Reihe von Jahren das Altarbild getrennt sein, das aus S. Paolo in Compito in die Brera kam. Die Madonna auf erhöhtem Felsenthrone, zu ihren Füßen ein reizender kleiner Engel, der sogleich den Christus in Bergamo in Erinnerung bringt, zu seiten Johannes der Täufer und Paulus (Abb. 10).

Stünden die Flügel im Kastell und der Altar der Brera vereinzelt da, so würde man sie gewiß nicht demselben Künstler zuschreiben. Die früher aufgezählten Bilder aber stellen die Verbindung her. Farbig nähern sich die Madonna Salting, Crespi und im Castello ebenso dem Breraaltar, als sie in den Typen den Flügeln ähnlich sind. Der kleine Christus der Sammlung Morelli, der kleine Bacchus der Sammlung Borromeo führen zu dem Engel des Breraaltars. In der kleinen Madonna des Kastells gleicht Maria ebenso den Figuren der Flügelbilder, als der Bambino dem des Breraaltars.

Mit letzterem hängt noch eine ganze Reihe von Bildern zusammen. In der Brera selbst die unvollendete Halbfigur eines segnenden Christus, der den Typus des Täufers vom Altarbilde wiederholt (Nr. 264). Die Landschaft sowie der Vergleich mit der Figur des hlg. Paulus vom Breraaltar machen es dann wahrscheinlich, daß zwei Darstellungen des hlg. Hieronymus auf den Pseudo-Boltraffio zurückzuführen sind. Das eine größere Bild beim Marchese Fassati, das andere kleinere in der Sammlung des verstorbenen Conte Cesare Del Mayno in Mailand.

Endlich bringt noch ein Madonnenbild im Kastell eine ziemlich getreue Wiederholung des Breramotivs als Halbfigur (Nr. 343)[1]).

Name und Datierung der Werke des Pseudo-Boltraffio zu ermitteln, fehlt uns vorläufig jeder Anhalt. Bezüglich der Reihenfolge ist es wahrscheinlich, daß die Flügel im Kastell und die farbig stumpferen und zugleich bunteren Bilder früher, die im Landschaftlichen vorgeschrittenen, in der Farbe tieferen und leuchtenderen Bilder später anzusetzen seien. Die herrschende Auffassung, welche die Madonnen und die schönen, jugendlichen Köpfe dem Boltraffio als Jugendwerke gibt, ist bereit[2]), dieselben bald nach 1490 entstanden zu denken. Aber selbst wenn Anregungen und Zeichnungen Leonardos die Motive erklären, was bei den jugendlichen Profilköpfen gewiß der Fall ist, bleibt angesichts der Malweise und Art der Behandlung eine Entstehung dieser Bilder vor 1510 höchst unwahrscheinlich. Der Pseudo-Boltraffio hat auch Anregungen von seiten des Solario aufgenommen (hlg. Rochus, Kastell-Flügel) und in den späteren Werken zeigt er sich in enger Fühlung mit Marco d'Oggionno, der ja lange als Autor des Altars aus S. Paolo galt. Wahrscheinlich sind die uns bekannt gewordenen Werke des Pseudo-Boltraffio zwischen 1500 und 1520 entstanden.

Eine Stütze für diese Datierung geben die Wandgemälde, welche sich in der Nonnenkirche des Monastero Maggiore (S. Maurizio) in Mailand befinden. Die Medaillonbilder weiblicher Heiliger sowie die Lünettenbilder in den unteren Kapellennischen desselben Raumes gehören hierher. Die Medaillons sind von vielen dem Boltraffio selbst, von anderen seiner Schule zugeschrieben worden. Offenbar sind sie von verschiedenen Händen ausgeführt, wenn auch die Leitung und der Entwurf

(1) Das Motiv ist dann von einem niederrheinischen Maler um 1530 in einem Gemälde wiederholt worden, das sich im Besitze von Prof. Dr. G. Voß in Berlin-Grunewald befindet (abgebildet im Katalog der kunstgeschichtlichen Ausstellung zu Erfurt, September 1903, Nr. 21).

(2) So Carotti und Pauli.

zu allen auf einen Künstler zurückgehen. Einige haben recht altertümliches Gepräge, etwa das der Schule Bergognones. Andere stehen im Typus dem Boltraffio näher, in einigen ist der Typus des Pseudo-Boltraffio aufs deutlichste ausgeprägt. Von dem einen Maler, der beispielsweise die hlg. Agnes malte, rührt sicher die Rötelzeichnung des jugendlichen Kopfes en face mit geringelten Haaren in der Ambrosiana her[1]). Dieses Blatt wird zwar immer in Verbindung mit dem bekränzten Kopf in Venedig genannt, unterscheidet sich von diesem aber in der Art der Ausführung ziemlich stark. Mit den Medaillons gehören im Monastero Maggiore die in der Nonnenkirche in allen unteren Kapellennischen zu seiten der Fensteröffnungen gemalten Heiligenfiguren und Legendenszenen zusammen. Dort sieht man links in der ersten Nische Michael, zu Füßen Luzifer, und den Erzengel mit dem kleinen Tobias, in der zweiten Martin und Leonhard, in der dritten Georg und einen anderen ritterlichen Heiligen. Die vierte Nische ist durch die Orgel verdeckt. Rechts (vom rückwärtigen Eingang aus) in der ersten Nische Mauritius und einen anderen Heiligen mit Kirchenmodell, in der zweiten einen Papst und einen Bischof, in der dritten das „noli me tangere", Christus als Gärtner und Maria Magdalena, in der vierten Kapellennische Petrus und einen anderen Heiligen.

Diese Wandmalereien unten nähern sich zum Teil wieder sehr stark den Flügeln im Kastell. Medaillons und Lünettenbilder gehören jedenfalls zu einer Gruppe zusammen. Diese Malereien sind einem Künstler in Auftrag gegeben worden, der seinerseits wieder eine Anzahl von Gehilfen heranzog, denen er zwar vielleicht flüchtige Skizzen gab, im übrigen aber große Freiheit in der Arbeit ließ, so daß namentlich in den Medaillons eine Reihe ganz verschiedener Künstler nach ihrer Eigenart zu Worte kommen konnte. Soweit sich Beziehungen zu den Arbeiten des Pseudo-Boltraffio finden, bestehen solche zu dessen frühen Werken. Und das ist für die zeitliche Einordnung des Anonymus wichtig. Denn für die Malereien in S. Maurizio haben wir wenigstens einen Terminus post quem. 1503 ist der Grundstein zu dem Kirchenbau, den Dolcebuono leitete, gelegt worden, bis 1519 wurde an der Kirche gebaut. Sicher beträchtlich nach 1503, wahrscheinlich nicht vor 1510 wird die malerische Ausstattung der Kirche, deren älteste Teile die von uns betrachteten Medaillons und Lünetten sind, begonnen haben. Bezüglich des Pseudo-Boltraffio müssen wir uns darauf beschränken, zu sagen, daß er zu der Compagnia von Malern gehörte, die dabei Hand anlegten, und daß er vielleicht Leiter der Arbeit war. An Boltraffio selbst wird man gewiß bei manchen Gestalten erinnert, der Eindruck seiner Werke ist zu spüren, aber von ihm selbst ist gewiß daran nichts ausgeführt, nicht einmal im Entwurf.

Es gibt ein Tafelbild, das mit den altertümlichsten von den weiblichen Heiligen in S. Maurizio manche Beziehung aufweist, jenes kleine Triptychon (Nr. 256) in der Brera, das die Darstellung Christi im Tempel zwischen Katharina von Siena und Magdalena zeigt. Früher grundlos dem Bramantino zugeschrieben, wird es jetzt einfach scuola Lombarda genannt. Die Typen, namentlich Magdalena und die Prophetin im Mittelbilde finden sich in Monastero Maggiore recht ähnlich wieder. Daß zu der Pseudo-Boltraffiogruppe mehrere Maler gehören, die genau voneinander zu unterscheiden bis jetzt noch nicht möglich ist, wird auch durch die Anbetung der Könige in der Galleria Borromeo bewiesen. Heute zweifelt wohl niemand mehr, daß die Ehre, die Morelli dem Bilde erwiesen hat, indem er es für ein Jugendwerk des Cesare da Sesto hielt, gänzlich unverdient war. Unerfreulich grell

(1) Abgebildet Beltrami-Fumagalli, Tafel 23.

und bunt in den Farben, zeigt es in den Figuren nebst Zügen, die auf Bekanntschaft mit der umbrischen Kunst deuten, namentlich in den jugendlichen Profilen links manche Ähnlichkeit mit dem Pseudo-Boltraffio. Ich weiß kein zweites Bild, das sicher von derselben Hand wäre.

An dieser Stelle ist noch von einem größeren Bilde zu sprechen, das sich in der Brera befindet und Maria mit dem Kinde mit den Heiligen Peter und Paul darstellt (Nr. 316). Aus den Händen des Christkindes nimmt Petrus den großen Schlüssel in Empfang, während Paulus die annähernd pyramidal aufgebaute Gruppe nach oben abschließt. Farbe und Landschaft sowie auch der große Bambino sind dem Bilde aus S. Paolo in Campito nicht unähnlich. Daß die Tradition das aus S. Andrea alla Pusterla in Mailand stammende Bild dem Salaino zuschreibt, gibt uns natürlich keinen sicheren Hinweis auf den Künstlernamen.

Einen dem Petrus des Brerabildes verwandten Typus zeigt eine in der Albertina unter den Anonymen aufbewahrte Rötelzeichnung eines bärtigen Kopfes.

* * *

Viele Madonnenbilder gehen allgemein unter dem Sammelnamen Boltraffios. Ein höchst zierliches und farbig reizvolles Bildchen der Sammlung Ludwig Wittgenstein in Wien ist kompositionell eine Variante der Madonna Urussoff Leonardos (Abb. 11). Sehr zart in der Karnation, weichlich, mit feinen grauen Schatten, hellblaues Gewand, roter Vorhang, helle Landschaft. Das Bild hat mit Boltraffio gar nichts zu tun, zu dem Christus der Galerie Morelli leiten manche Fäden, aber eine sichere Verbindung mit der Pseudo-Boltraffiogruppe ist doch unstatthaft. Farbig verwandt weniger aber in den Typen, ist das Dreifigurenbild der Madonna mit Christkind und kleinem Johannes in der Sammlung des Freiherrn von Tucher.

Solche Kindertypen mit Mopsgesichtchen sind in der Madonna-Littakopie der Sammlung Chéramy und in einem dritten, farbig wieder ganz verschiedenen Bild der Madonna im Museo Poldi zu finden.

Diese drei wahrscheinlich von drei verschiedenen Malern ausgeführten Bilder geben neuerlich den Beweis, daß eine ganze Gruppe von Malern, die bisher fälschlich unter dem Namen des Boltraffio verborgen waren, zu Anfang des 16. Jahrhunderts in Mailand zu konstatieren ist.

A. Pacchieti.

Von einem weiteren Leonardoschüler haben wir den vollen Namen und das Datum eines Bildes. A. PACCHIETI -FE. 1511 lautet die Signatur des Brustbildes Christi in der Galerie Czernin in Wien (Abb. 14). Seitdem dieses Bild durch Cavenaghi gereinigt worden ist, kann nicht gezweifelt werden, daß von demselben Maler die Halbfigur des Johannes (Kopie nach Leonardos Louvrebild) in der Ambrosiana, dort dem Salaino zugeschrieben, herrühre: gleich warme Karnation mit braunen Schatten, gleiche beschattete Augen, gleiches straff geringeltes, rostbraunes Haar. Es ist sehr wohl möglich, daß von diesem Künstler auch noch der Bacchus im Louvre ausgeführt ist, der unter Leonardos Namen geht. Und auch die Johanneshalbfigur der Sammlung Waters in London dürfte von derselben Hand ausgeführt sein. Charakteristisch für diesen Maler sind tiefe, leuchtende Farben, rostbraunes, straff geringeltes Haar, stark rötliche Karnation, beschattete Augen und ausdrucksvoller Blick, der dem Christusbilde etwas Faszinierendes gibt.

Aus dem Umstande, daß von einem Maler Pacchieti bisher sonst keine Spur gefunden wurde, darf nicht geschlossen werden, daß die Signatur falsch sei. Cavenaghi hat konstatiert, daß sie beim Putzen des Bildes nicht verschwand. Man hat

Abb. 11. Pseudo-Boltraffio-Gruppe: Madonna
Smlg. Ludwig Wittgenstein, Wien

Abb. 12. Pseudo-Boccaccino: Madonna
Schloß Frohsdorf, Niederösterreich

Abb. 13. Pseudo-Boccaccino: Studienkopf,
Röthelzeichnung, Akademie Venedig

Abb 14. A. Pacchieti, Christuskopf,
Galerie Czernin, Wien

Zu: WILHELM SUIDA, LEONARDO DA VINCI UND SEINE SCHULE IN MAILAND

ihr aber mißtraut, weil man glaubte, sie sei auf den Siennesen Pacchiarotti gemünzt, was natürlich stilistisch unmöglich ist. Die Signatur ist aber so deutlich, daß ich nicht anstehe, A. Pacchieti, den Maler des Christus der Galerie Czernin und der zugehörigen Bilder, zu den namentlich bekannten Schülern Leonardos zu zählen.

Das Brustbild des bärtigen Christus mit hinzugefügten Händen, der segnenden rechten und der linken mit der Weltkugel, kehrt noch im Kreise der gleichzeitigen Lombarden mehrfach wieder. So in der Sammlung Vittatini in Arcore, wo die Schlingornamente am Saum des Gewandes die größte Ähnlichkeit zum Christus der Galerie Czernin aufweisen. Doch sind die beiden Bilder nicht von einer Hand.

Und von einem dritten, von beiden verschiedenen Künstler stammt ein kompositionell und der Auffassung nach verwandtes Christusbild im Palazzo Trivulzi zu Mailand. Hier enthält der Globus eine interessante geographische Karte. Sehr lichte, weißliche Karnation, mit zarten, hellgrauen Schatten, bewegliche und volle, wie knochenlos gebildete Hände kommen so ähnlich an einer Madonna im Vorrat des Berliner Museums vor, daß man die dort ebenfalls dem Boltraffio zugeschriebene Madonna unbedenklich demselben Anonymus zuweisen kann.

Im Palazzo Trivulzi befindet sich auch noch ein zweites Brustbild Christi, das dem Boltraffio zugeschrieben wird. Gar nicht leonardesk im Typus, die Farbe des Gewandes weinrot. Als mir das Bild vor Jahren als angebliches Frühwerk Boltraffios gezeigt wurde, erschien es mir viel wahrscheinlicher, daß es von einem Künstler der Civerchiogruppe herrühre. Bestimmte Künstlernamen kennen wir für diese im allgemeinen um 1510 zu datierenden Bilder noch nicht.

Der Pseudo-Boccaccino.

Die dem Namen nach ebenso geheimnisvolle als der Kunstart nach gut bekannte und leicht erkennbare Persönlichkeit des Pseudo-Boccaccino hat in den letzten Jahren mehrere Forscher beschäftigt. Zuerst hat Bode[1]) die Persönlichkeit festgestellt, indem er die Werke von denen des Boccaccio Boccaccino schied, Berenson[2]), Gino Fogolari[3]) und Frizzoni[4]) gaben weitere Beiträge zu dem Werk, letzterer mit Übertragung des für zwei Bilder der Brera durch eine als irrig nachweisbare Tradition gegebenen Namens Niccolo Appiani. Malaguzzi Valeri[5]) glaubte in der Signatur eines kleinen, jetzt für die Brera erworbenen Bildes „Antonio Agostino da Lodi" den Namen des geheimnisvollen Künstlers entdeckt zu haben. Ein Maler Niccolo Appiani ist, so viel wir bisher aus Dokumenten wissen, zwischen 1511 und 1533 in Mailand tätig gewesen. Bis jetzt ist kein Werk von ihm bekannt. Jener Antonio Agostino da Lodi aber des kleinen Bildes der Brera ist, wie auch E. Modigliani glaubt, wohl nicht der Erfinder des Motivs, sondern der Kopist eines Bildes des Pseudo-Boccaccino, von dem ich eine zweite Kopie im Germanischen Museum zu Nürnberg früher schon bekanntmachen konnte[6]). Fehlt vorläufig der Name, so besitzen wir doch ein sehr wichtiges Datum für unseren Maler: 1500 hat er laut Inschrift eines seiner Hauptwerke, die Fußwaschung in der Akademie zu Venedig gemalt. Der ganze Typenreichtum des Malers ist hier schon voll entfaltet. Und

(1) Archivio storico dell' arte 1890, Seite 191 ff.
(2) North italian painters, London 1907, Seite 168 f.
(3) Rassegna d'arte 1909, IX, Seite 61 ff.
(4) Rassegna d'arte 1909, IX, Seite 127 ff.
(5) Rassegna d'arte XII, Seite 99 und Catalogo della R. Pinacoteca di Brera 1908, Seite 191 ff.
(6) Jahrbuch der Kunstsamml. Wien XXVI, Seite 342 Abbildung.

es ist leicht ersichtlich, daß in gleicher Intensität Einflüsse von seiten Leonardos wie Giovanni Bellinis für unseren Anonymus bestimmend gewesen sind. Ein Frühwerk ist die Fußwaschung von 1500 keinesfalls. Man kann die Tätigkeit des Künstlers vermutungsweise in die Jahre 1490—1510 verlegen.

Dabei ist es höchstwahrscheinlich, daß er aus der Lombardei stammt, dort in den neunziger Jahren bei Leonardo gearbeitet habe, und dann so wie Solario und später Francesco da Milano, und 1499 ja auch Leonardo selbst, seinen Weg nach Venedig genommen habe. Daß er in Venedig längere Jahre tätig war, beweisen die vielen, dort vorkommenden oder von dort stammenden Gemälde des Pseudo-Boccaccino. Spätwerke finden sich wieder in der Lombardei.

Nach Venedig kam mit der Sammlung Bossi auch die einzige Zeichnung, die ich bis jetzt vom Pseudo-Boccaccino kenne. Sie führt dort den Namen Leonardo und ist von Gino Fogolari unter Beibehaltung dieses großen Namens publiziert worden[1]), ein scharfgeschnittener Jünglingskopf in dreiviertel Profil mit überreichem Lockenhaar, gleich im Typus dem Profilkopf des jugendlichen Apostels rechts auf dem Bilde von 1500. (Abb. 13.)

Die Mehrzahl der Bilder ist in Berensons Liste enthalten. Aus der Reihe der dort angeführten Bilder ist jedoch sicher die Madonna der Galerie in Wien zu streichen. Das Bild, das ehemals Giovanni Bellini hieß, später ebenso irrig Boccaccio Boccaccino, wurde von Tancred Borenius zuerst und mit Recht mit dem Kreise des Antonello da Messina in Verbindung gebracht. Ich möchte auf ein zweites Werk des gleichen Künstlers hinweisen, ein kleines Bild der Madonna mit zwei weiblichen Heiligen in der Galerie in Bergamo. Borenius hat die Antonello de Saliba-Madonna in Spalato zum Vergleich herangezogen[2]).

Zum Werk des Pseudo-Boccaccino sind folgende Beiträge zu geben:

Frohsdorf, Niederösterreich, Don Jaime de Bourbon, Herzog von Madrid, Madonna, frühes, sehr anmutiges, aber ziemlich übermaltes Bild. (Abb. 12.)

Mailand, Palazzo Reale, Abendmahl Christi. Schien mir vor Jahren eine frühe, vor 1500 anzusetzende Arbeit unseres Anonymus zu sein — wäre in diesem Zusammenhang noch zu prüfen.

Mailand, Galleria Borromeo, 1. Saal, Nr. 77, Veronika mit dem Schweißtuch Christi; ebenda, 2. Saal, Nr. 4, Brustbild des jugendlichen Christus mit dem Buch.

Mailand, Duca Scotti, Halbfigur einer hl. Märtyrerin.

Mailand, Nob. Guido Cagnola, Madonna.

Mailand, Duchessa Josephine Melzi, Darstellung des Christkindes im Tempel Halbfigurenbild, s. u.

Landau (bayerische Pfalz), Landesgerichtsdirektor Zahn. Christus und die Schriftgelehrten. Halbfigurenbild, trotz Übermalungen ist des Künstlers Autorschaft noch ziemlich sicher festzustellen.

Venedig, Akademie, Zeichnung, Jünglingskopf.

Das Halbfigurenbild der Darstellung im Tempel im Palazzo Melzi[3]) ist von Carotti unter dem Namen des Bergognone abgebildet worden. Ein Vergleich mit des Bergognone Vorbild im Louvre ergibt ebenso sicher die Unrichtigkeit dieser Attribution als die Typen des Melzibildes zugunsten unserer Annahme sprechen. Im Museum der Cartosa bei Pavia befindet sich eine Kopie des Melzibildes mit ganzen

(1) I disegni delle R. Gallerie dell' accademia di Venezia, Milano 1913, Tafel 14.

(2) T. Borenius, The Burlington magazine XXIV, Seite 83.

(3) Capi d'arte della Raccolta della Duchessa Josephine Melzi d'Eril Barbò, Milano 1900.

Figuren als Altarbild ausgestaltet. Und ebenda sieht man, ebenfalls in ganzen Figuren, die Kopie der Magdalena und Martha der Galerie von Verona (Original in Halbfiguren). Durch das Vorhandensein der beiden Kopien in der Certosa wird wohl die Provenienz der Gemälde des Palazzo Melzi und der Galerie von Verona sichergestellt sein.

Der Pseudo-Boccaccino hat wohl als Schüler des Bergognone begonnen, ist nach eifrigem Studium der Typik Leonardos und auch Bramantes nach Venedig übergesiedelt, wo er noch von Giovanni Bellinis Werken mannigfache Anregungen aufnahm.

Es war ein Irrtum Frizzonis, die von Morelli fälschlich Niccolo Appiani genannten Bilder auf den Pseudo-Boccaccino zu übertragen. Wir werden die Frage bei Marco d'Oggionno näher untersuchen.

Salai.

Dieser Reihe von Künstlern muß Salai angehört haben. 1494 am 14. März erwähnt Leonardo in einer Notiz zuerst seinen Namen. 1499 verließ er mit Leonardo Mailand, ging mit ihm über Mantua, Venedig nach Florenz. Dort malte er Bildnisse, in die nach eines Augenzeugen Bericht Leonardo selbst hin und wieder einen Pinselstrich einfügte. (Denn Salai ist sicher einer der von Pietro de Nuvolaria in dem Brief an Isabella d'Este erwähnten Schüler.) 1506 kehrt Salai mit dem Meister nach Mailand zurück, 1513 geht er mit nach Rom. Mit Leonardo kam er wieder nach Mailand, wo er dann blieb; er erbaute sein Haus auf dem Leonardo gehörigen Weinberg-Grunde und erbte die Hälfte dieses Weinbergs, als Leonardo 1519 starb. Manche Bilder gehen auf Grund älterer Tradition unter seinem Namen, für keines derselben ist der Beweis seiner Autorschaft zu erbringen. Besondere künstlerische Bedeutung und Selbständigkeit scheint er nicht besessen zu haben.

Sehr wichtig ist die Stelle über ihn bei P. Morigi (Nobiltà di Milano 1619, pag. 459): „Parimenti Andrea Salaino (nur hier ist der Vorname genannt) discepolo dell' immortal Sesto (sehr auffallend, daß er Schüler des Cesare genannt wird) fu valente nella pittura e imitatore del suo maestro. Di questo fra l'altre Sue opere si veggono due quadri di S. Gieronimo in penitenza che stanno riposti nella chiesa di S. Gieronimo di Milano degni di lode." Bekannter, aber weniger wichtig ist die Stelle bei Vasari über Salais äußere Erscheinung und die Behauptung, es würden in Mailand einige Werke dem Salai zugeschrieben, die tatsächlich von Leonardo überarbeitet seien.

Unter den vielen von uns konstatierten Anonymen haben wir gewiß auch schon des Salai erhaltene Werke betrachtet. Ein glücklicher Fund wird vielleicht einmal die jetzt noch fehlende Verbindung von Namen zu bestimmten Werken herstellen. Ich vermute, daß sich der Maler von S. Eufemia und der Schöpfungsgeschichte im Castell zu Mailand einmal als Salai entpuppen könnte, es fehlt aber jeder Beweis. Nur ist das Zusammentreffen mehrerer Züge auffallend: enge Anlehnung an Leonardo in dem Madonnenfresko und in den Köpfen des Frieses, Beziehung zur florentinischen sowie auch römischen Kunst (vgl. Monatshefte für Kunstwissenschaft XII, Seite 272 ff.).

GIULIO ROMANO. BIOGRAPHISCHES ÜBER SEINE JUGEND UND LEHRZEIT

Von JULIUS VOGEL

Auf den 6. April 1920 fällt der vierhundertjährige Todestag Raffaels. Die Italiener werden sein Grab im Pantheon schmücken und voraussichtlich den Tag festlich begehen, wie es der Würde des Volkes entspricht. Auch die Deutschen schließen sich diesen Huldigungen an, wenn sie auch infolge der geschichtlichen Ereignisse der jüngsten Zeit vielleicht etwas abseits vom Wege stehen werden. Denn Raffael gehört nicht nur den Italienern, er gehört der ganzen Welt, er gehört vor allem auch uns. Die deutsche Wissenschaft ist es an erster Stelle gewesen, die seinen großen Namen gefeiert, seine Werke untersucht und dem allgemeinen Verständnis erschlossen hat. Diesen Ruhm kann uns niemand nehmen, er kann auch nicht durch die Leidenschaft verblassen, die infolge des furchtbaren Weltkrieges das Urteil über die Mitmenschen getrübt hat. Die Geschichte von Raffaels Ruhm in vier Jahrhunderten ist mehrfach schon erzählt worden und braucht hier nicht wiederholt zu werden. Aber eine Beobachtung drängt sich dem, der mitten in der Forschung drin steht und die Probleme, die sie darbietet, zu übersehen vermag, unwillkürlich auf: noch nach diesen vier Jahrhunderten bedürfen wir gerade bei Raffael mehr als bei einem andern der großen Renaissancemeister tiefgründiger, wissenschaftlicher Arbeit zu einer kritischen Behandlung der Geschichte seines Lebens und seiner Werke. Was bei Michelangelo in den letzten Jahrzehnten in ausgiebigem Maße geschehen ist, ist bei Raffael nachzuholen. Jener Große hatte dem Urbinaten den Rang abgelaufen. Das gilt hauptsächlich von den letzten Jahren seines Lebens, die von den Schlacken einer entstellten Überlieferung noch zu reinigen, von allen möglichen phantastischen Gebilden unberufener Geschichtsschreiber zu säubern sind und durchgehends einer neuen kritischen Untersuchung bedürfen. In welchem Sinne ich das meine, habe ich vor einer Reihe von Jahren anderen Ortes (Bramante und Raffael, ein Beitrag zur Geschichte der Renaissance in Rom, Leipzig 1910) an einigen Beispielen zu erläutern und nachzuweisen gesucht. Es fehlt uns auch nach dem umfangreichen und trefflichen Werke von Crowe und Cavalcaselle, die nach Passavants in deutscher und später in französischer Sprache erschienenen Biographie zum ersten Male wieder die gesamten Werke des Meisters zusammenstellten und kritisch untersuchten, an einer abschließenden Arbeit, die mit allen Mitteln der Kritik, auch denen der modernen Technik, die Aufgabe von neuem in die Hand nimmt.

Eines der wichtigsten Hilfsmittel, die kritische Sichtung und Herausgabe der Handzeichnungen, durch die grundlegenden Untersuchungen von Wickhoff vorbereitet, liegt in der sachkundigen Hand von Oskar Fischel, der bereits vor längeren Jahren (1895) eine sorgsame, wenn auch jetzt der Ergänzung bedürftige Übersicht des gesamten Bestandes veröffentlicht hat. Von dem von ihm bearbeiteten Corpus der Handzeichnungen sind bisher leider nur die ersten beiden Abteilungen erschienen, da der Weltkrieg das Weitererscheinen des großangelegten Werkes verhindert hat. Eine neue monumentale Ausgabe der Gemälde, die, nachdem alle früheren Werke veraltet sind, jetzt in der sehr brauchbaren Zusammenstellung in den „Klassikern der Kunst" (mit Text von Adolf Rosenberg, vierte Auflage herausgegeben von Georg Gronau, Stuttgart und Leipzig 1909) vorliegen, ist unabweislich, die literarischen Quellen, die sich über Raffael und seine Werke verbreiten, sind von neuem kritisch zu untersuchen, über Raffaels Tätigkeit als Architekt ist längst noch nicht das letzte Wort

gesprochen worden, kurz, eine mit allen Mitteln der Wissenschaft rechnende Untersuchung über Leben und Werke des Künstlers ist eine Aufgabe, die wir erst von der Zukunft erwarten können[1]).

Auch das Bild, das wir uns bis jetzt nach den sorgfältigen und umfassenden Forschungen von Dollmayer[2]) von der Werkstatt und den Schülern Raffaels machen, bedarf in einzelnen Fragen erneuter Untersuchungen. Ich habe, als ich vor einem Menschenalter in Italien anfing mich solchen Studien zuzuwenden, versucht, Bruchstücke zu einer ähnlichen kritischen Geschichte zu sammeln und auch einzelne Ergebnisse meiner Arbeit in der obengenannten Schrift über Bramante und Raffael den Fachgenossen vorgelegt. Wenn ich auch durch Tätigkeit auf ganz anderen Gebieten diesen Jugendarbeiten etwas entfremdet worden bin, so habe ich sie doch nie aus dem Auge verloren. In keinem Falle kann ich aber hoffen, sie, wie es nötig wäre, wieder aufzunehmen: die Zeitverhältnisse, wie sie der Weltkrieg leider auch für die Wissenschaft mit sich gebracht hat, werden die italienischen Forschungen manches Fachgenossen beeinträchtigt haben; ich persönlich werde wegen meiner amtlichen Pflichten kaum noch in die Lage kommen, längere Zeit, wie es nötig sein würde, mich im Süden aufzuhalten, um alte Studien fortzusetzen, neue zu beginnen. Deshalb möchte ich die Ergebnisse früherer Arbeit zu einem kleinen Teil jetzt hier vorlegen. Ich beginne mit einem Kapitel über die um ihrer Folgen willen für Raffaels eigenen Werke wichtige Jugendgeschichte des Giulio Romano.

* * *

Raffael war auf der Sonnenhöhe seines Lebens gestorben. Hätte es das Schicksal anders gefügt, so hätte er noch eine weitere ausgedehnte Tätigkeit auf den verschiedenen Gebieten seiner Arbeit entfalten können, aber es ist die Frage, ob er den Ruhm seines Namens damit vergrößert hätte. Denn wer die Entwicklung seiner Kunst, etwa seit Bramantes Tod, überblickt und das Maß der Arbeit, die auf seinen Schultern lastete, zu beurteilen weiß, kann sich der Überzeugung nicht verschließen, daß dieser Betrieb auf die Dauer nicht möglich und auch mit der Verantwortlichkeit seines künstlerischen Berufes nicht zu vereinbaren war. Es ist gut, daß der Eindruck, den seine Kunst hinterläßt, vor Stellen, die möglicherweise das glänzende Bild getrübt haben würden, bewahrt worden ist. Mit siebenunddreißig Jahren, die er erreicht hatte, konnte er auf eine Lebensarbeit zurückblicken, die allein in ihrem Umfang staunenerregend war, in der er aber, was sie künstlerisch zu bedeuten hatte, schon bei der Mitwelt Bewunderung gefunden hatte. Die Trauer über den Tod dieses vom Glück in einem seltenen Maße begnadeten Mannes war allgemein: am päpstlichen Hofe, bei der Künstlerschaft, in der ganzen

(1) Es ist zu wünschen, daß ein künftiger Biograph Raffaels seine Aufgabe objektiver anfassen wird als es bisher vielfach geschehen ist. Der „Götterjüngling", so sympathisch auch die Persönlichkeit des Künstlers wie seinen Zeitgenossen so auch den modernen Menschen anmuten mag, muß in der Wissenschaft verschwinden, und der Glorienschein, der seine Werke umschwebt, muß einer mehr nüchternen Auffassung Platz machen, dann wird immer noch soviel Größe übrigbleiben, daß seine Stellung in der Kunstgeschichte bewundernswert ist. Dringend gewarnt werden muß aber andererseits vor einer Unterschätzung des Meisters, wie sie der Gegenwart nahezuliegen scheint. Wenn man Äußerungen von Karl Scheffler (in seinem Buche über Italien, S. 242) liest, dem Raffael „einer der größten Schönheitskomödianten, die je gelebt haben", ist, der im übrigen prophezeit: „Es wird Zeiten geben — und wir stehen vor einer solchen Epoche — die Raffael beinahe gering achten, weil seine Harmonieseligkeit den Willen nach Ausdruck schwächt" (ebenda S. 71), so möchte man freilich wünschen, daß eine neue Raffael-Biographie einstweilen nicht geschrieben werde.

(2) In den „Jahrbüchern der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses", Bd. XVI.

römischen Welt, die seinen Namen kannte und verehrte. Kaum je hat ein Künstler mehr Freunde besessen als er, nie haben dankbarere Schüler das Andenken eines Meisters mehr als das seinige geehrt. „Selig darf man auch nennen, wer in seinen Diensten gestanden und unter ihm gearbeitet", so meint Vasari in seiner Biographie des Meisters und, so fügt er hinzu: „Die, welche seinen Bemühungen in der Kunst nachahmen, werden von der Welt geehrt und vom Himmel belohnt werden." Diese Verehrung galt nicht nur dem großen Künstler, der seine Schüler zur Ausführung seiner Werke heranzog, sondern auch dem gütigen, liebenswerten Menschen, der Anderen zur Freude lebte, seinen Schülern nicht nur Lehrer und Vorbild, sondern ein warmer, väterlicher Freund war. Gerade hierin lag ein großes Geheimnis seines persönlichen Wesens begründet, mehr als es bei anderen großen Künstlern gegenüber den Schülern und jüngeren Genossen der Fall war. Zwei von diesen Schülern waren es vor allen anderen, welche die Glorie, die den Meister umgeben, in einzelnen Strahlen noch umschwebte und für ihre Anerkennung bei Mit- und Nachwelt von Bedeutung wurde: Giulio Pippi, genannt Romano, und Francesco Penni, genannt der Fattore, jener ein geborener Römer — daher der Beiname, den er führt — dieser aller Wahrscheinlichkeit nach ein Florentiner, beide Lieblinge und deshalb auch die Erben Raffaels.

Giulio Romano, dessen Lebensgeschichte uns hier zunächst beschäftigen soll, hat seinen Freund und Genossen in der Geschichte um Haupteslänge überragt. Seinen Zeitgenossen galt er als der Großen einer und auch in den künftigen Jahrhunderten ist sein Ruhm, der über Italien hinaus weit verbreitet war, groß gewesen. Man darf nur daran erinnern, daß kein anderer als Shakespeare (in seinem „Wintermärchen") in einer freilich nicht ganz richtigen Würdigung seiner künstlerischen Bedeutung sich begeistert zu den Worten über Giulio Romano verstand, „daß er, wenn er Ewigkeit hätte und seinen Werken Odem einhauchen könnte, die Natur um ihre Kunden brächte, so vollkommen sei er ihr Nachahmer." Groß ist Giulios Einfluß gewesen auf die jüngere Künstlergeneration, und nicht zuletzt haben deutsche Künstler, hauptsächlich in den ersten Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts, in ihm ihren Lehrmeister erkannt. Das mag mit ein Grund dafür sein, daß die Kunstgeschichte seinen Namen heutigentages noch mit Anerkennung verzeichnet, obschon der Ruhm, der ihn bei Lebzeiten krönte, stark verblichen ist. Die Geschichte seines Lebens aber und seiner künstlerischen Entwicklung ist um Raffaels willen von Bedeutung, denn die Bahnen von Lehrer und Schüler kreuzen sich vielfach, und viele Werke beider berühren sich so eng miteinander, daß eine kritische Scheidung dringendes Bedürfnis ist. Der Versuch, dies zu tun, ist alt, die Wege aber, die hier einzuschlagen sind, müssen einer erneuten Prüfung unterzogen werden.

Giulio Romanos Leben[1]) zerfällt in zwei Abschnitte: der erste, die römische Zeit, erstreckt sich von seiner Geburt an bis zum Jahre 1524, vier Jahre über den Tod seines Meisters hinaus. Der zweite Abschnitt spielt sich in Mantua, der Stadt der Gonzagas ab, wohin er in dem genannten Jahre 1524 berufen worden war und bis an sein Lebensende gewirkt hat. Die wichtigste Quelle ist Vasari, für Mantua

(1) Die ausführlichste, auf Grund von archivalischem Material bearbeitete Darstellung seines Lebens von Carlo d'Arco, Istoria della vita e delle opere di Giulio Pippi Romano, Mantua 1838. Der Abschnitt über Giulio Romano in „Dohmes Kunst und Künstlern des Mittelalters und der Neuzeit" (II. Abt., 3. Band, Leipzig 1879) von J. P. Richter ist, namentlich was die Jugendgeschichte des Künstlers anlangt, vielfach unzureichend. Über Dollmayers eingehende und gewissenhafte Arbeit im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, XVI. Band, s. unten.

auch eine Anzahl von Urkunden in dortigen Archiven. Vasaris Autorität ist stark erschüttert. Von seinen Aufzeichnungen über Giulio bedarf zunächst die Angabe über das Geburtsjahr des Künstlers einer etwas umständlichen Prüfung, weil diese Angabe einer oder mehreren Urkunden widerspricht, die von der Wissenschaft bis auf den heutigen Tag beinahe allgemein verkannt worden sind. Vasari sagt in seiner Biographie zum Schlusse, daß Giulio im Jahre 1546 am Allerheiligentage gestorben sei und etwas zuvor hatte er bemerkt, daß er ein Alter von vierundfünfzig Jahren erreicht habe. In einer Urkunde im Archivio Gonzaga in Mantua ist dagegen die kurze, sachliche Mitteilung zu lesen: Po. Novembre 1546. M. Julio romano di pippi superior dele fabriche ducali in contrada unichorno morto de febre infirmo sorni 15 eta anni 47[1]). Nach dieser Aufzeichnung wäre der Künstler im Jahre 1499 geboren, also um sieben Jahre jünger als nach Vasaris Angabe, ein Unterschied, der für die Beurteilung seiner Stellung zu Raffael von ausschlaggebender Wichtigkeit ist.

Wir haben zunächst beide Daten auf ihre Glaubwürdigkeit hin zu untersuchen. Woher Vasari seine Angabe hat, läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen. Ein „ehrenvolles" Denkmal war Giulio an seiner Begräbnisstätte, in der Kirche von San Barnaba, nicht errichtet worden. Er hatte es vermutlich bei Lebzeiten schon abgelehnt, wie er sich auch ein prunkloses, stilles Leichenbegängnis letztwillig verordnet hatte. Aber eine Grabschrift muß nach den von Vasari mitgeteilten Versen vorhanden gewesen sein. Diese Grabschrift ist indessen mit dem Grabe selbst bei einem Umbau und einer Erneuerung der Kirche — vermutlich der im Jahre 1716 — vollständig verschwunden. Über die Familienverhältnisse des Giulio Romano ist Vasari, obwohl er sich der Freundschaft des Künstlers rühmt und im Jahre 1541 ihn persönlich in Mantua aufgesucht hat, nicht gut unterrichtet gewesen, denn er läßt Giulios Sohn Raffael „wenige Jahre" nach dem Tode seines Vaters als Jüngling sterben, während urkundlich festgestellt ist, daß er seinen Vater um etwa sechzehn Jahre überlebt hat und zweiunddreißig Jahre alt wurde, denn er starb erst am 17. März des Jahres 1562. Auch hinterließ Giulio außer seiner Gattin nicht nur, wie Vasari angibt, eine Tochter des Namens Virginia, die einen Ercole Malatesta heiratete, sondern eine zweite mit Namen Criseide, die sich im Juli 1550 mit einem Bürger aus Mantua vermählte[2]). Die Urkunde des Mantuaner Totenbuches, in ihrer Zuverlässigkeit aus Gründen angezweifelt, über die unten näheres mitgeteilt wird, ist nicht erst vom Grafen Arco in seiner 1838 erschienenen Geschichte des Giulio Romano, sondern schon im Jahre 1783 von Giovanni Bottani in einer Beschreibung des Palazzo del Te in Mantua veröffentlicht

(1) So lautet der Eintrag nach meiner eigenen Abschrift im Archivio Gonzaga in Mantua G. III, no. 2, Busta 3081. Die vom Grafen Arco in seiner Istoria della vita e delle opere di Giulio Pippi Romano (Mantua 1838), S. 1 und früher schon von Bottani (s. u.) mitgeteilte Urkunde aus dem Archivio della Sanità (Libro de' Morti dell' anno 1546) lautet abweichend hiervon: 1. Novembre 1546. Il sior Julio romano de' Pippi superior de le fabbriche ducali de fibra infirmo giorni 15 morto d' anni 47. Hiernach müßte also die Sterbeurkunde in einer doppelten Ausfertigung vorhanden sein, was die sachliche Beweiskraft nur vermehren kann. Über den Tod des Giulio Romano existiert vielleicht noch eine dritte Aufzeichnung, wenn in diesem Falle keine Verwechselung vorliegt. Francesco Faccioli weist in dem Schriftchen „La sala de' giganti nel palazzo del Te presso Mantova" etc. (Verona 1833) auf S. 23 auf ein libro de' Salariati in Mantova hin, nach dem Giulio am 5. November 1546 gestorben sei. Was es mit diesem libro de' Salariati für eine Bewandtnis hat, vermag ich nicht zu sagen, vermutlich ist aber mit dem 5. November der Tag des Begräbnisses in der Kirche von S. Barnaba gemeint. Graf Arco erwähnt die Aufzeichnung in seinem 1838 erschienenen Werke nicht.

(2) Der Stammbaum bei Arco, Delle arti e degli artefici di Mantova II, S. 278.

worden[1]). Ihr den urkundlichen Wert absprechen, um Vasaris Autorität zu retten, wie das in der Kunstgeschichte bisher fast allgemein, so auch in den neuesten Forschungen von Dollmayer in seinen eingehenden Untersuchungen über Raffael und seine Schule geschehen, ist nicht nur bedenklich, sondern methodisch unzulässig, es sei denn, daß die Unglaubwürdigkeit einer solchen Urkunde an der Hand eines einwandfreien Gegenbeweises festgestellt wird. Denn Angaben, wie sie in solchen Todesurkunden stehen, werden nicht einfach erfunden oder von den Beamten, die von amtswegen mit der Führung standesamtlicher Register betraut waren, nach Willkür eingetragen. Giulio Romano war in Mantua ein berühmter, man kann sagen, der bekannteste Mann, der zweiundzwanzig Jahre seines Lebens daselbst in angesehener Stellung verbracht, seit 1526 Bürger war, sich daselbst verheiratet hatte und Familienvater geworden war. Bei seinem Tode hinterließ er eine Gattin, zwei Töchter und den schon genannten, damals sechzehnjährigen Sohn. Man muß annehmen, daß Mitteilungen über die Person des Künstlers auf diese Quellen zurückgehen, Irrtümer sind hier aber nach menschlichem Ermessen ausgeschlossen. Wir kommen also zu dem Schluß, daß die Todesurkunde in ihrer Wahrheit anzuzweifeln nicht der mindeste Grund vorhanden ist. Anders steht es mit der Zuverlässigkeit Vasaris. Wolfgang Kallab[2]) hat die chronologischen Angaben bei Vasari eingehend und sorgfältig untersucht, da sie, wie bekannt ist, vielfach Anlaß zu schweren Bedenken geben, dabei aber die Vermutung nahelegen, daß diese bestimmt angeführten Angaben „nicht doch aus irgendwelchen uns unbekannten Quellen stammen". Kallab teilt diese chronologischen Angaben in drei Gruppen, deren erste die Angaben von Zahlen umfaßt, die sich auf Geburt, Tod, Lebensdauer oder Lebenszeit einzelner Meister beziehen. Diese Gruppe wird in einer umfangreichen Tabelle mit den durch die moderne Forschung vorgenommenen Berichtigungen zusammengestellt. Aus dieser Statistik ergibt sich, daß von den zehn von Vasari ausdrücklich angeführten Geburtsjahren nur zwei zweifellos richtig, daß die Angaben über die Todesjahre aber ganz unzuverlässig sind, insofern von 80 Fällen sich außer 16 unkontrollierbaren 26 falsche, 15 annäherungsweise richtige und 23 richtige befinden. „Am häufigsten gibt Vasari das Alter an" — so heißt es wörtlich bei Kallab, S. 233 f. — und zwar begnügt er sich nicht mit der allgemeinen Angabe: X erreichte ein hohes Alter oder starb jung, sondern mißt die Dauer des Lebens durch eine bestimmte Anzahl von Jahren ab. Diese Zahlen begegnen sich nicht nur bei Toskanern, wo er sie aus der Tradition schöpfen konnte, sondern auch bei Künstlern aus anderen Ländern, von denen er sonst so wenig wußte, daß er nicht einmal eine ungefähre Angabe über die Zeit ihres Lebens wagte . . . . . Die Prüfung dieser Daten liefert allerdings ein für Vasaris Zuverlässigkeit beschämendes Ergebnis: von 111 Fällen können 49 nicht verifiziert werden; von den restlichen 62 sind nur 8 richtig; bei 11 ist ein Irrtum von einem Jahre, bei 14 ein solcher von 2—5 Jahren vorhanden; 26 sind falsch."

(1) Bottani, Descrizione storica delle pitture del regio-ducale palazzo del Te etc. Mantua 1783 S. 11. Anm. Hiervon hat bereits Wilhelm Heinse Kenntnis genommen in einem Briefe an Fritz Jacobi, Mantua, 21. Aug. 1783: vgl. Heinses Sämtliche Werke, herausgegeben von Carl Schüddekopf, Ausgabe des Insel-Verlags, X. Band, S. 253. — Wenn Graf Arco übrigens die Zuverlässigkeit der Totenbücher von Mantua bezweifelt und meint, sie seien schlecht und verwirrt abgefaßt (vgl. auch Dollmayer, S. 239), so hat dieses Zeugnis nichts zu bedeuten, da Graf Arco ein höchst bedenklicher Gewährsmann sein würde. Ich habe mir mehrfach die Mühe genommen, eine ganze Reihe von Urkunden, die er in seinem Buche über Giulio Romano und in dem zweibändigen Werke Delle arti e degli artefici di Mantova (Mantua 1857) veröffentlicht hat, in Mantuanischen Archiven zu vergleichen und kann versichern, daß diese Abschriften von Ungenauigkeiten wimmeln und ganze Sätze auslassen.

(2) „Vasaristudien" in den Eitelbergerschen Quellenschriften, N. F., XV. Bd. 1908, S. 211ff.

Was nun die Quellen, die Vasari benutzt hat, anlangt, so stellt Kallab fest, daß die richtigen Angaben zum größten Teile aus Epitaphien stammen, die falschen und annäherungsweise richtigen dagegen sich nicht auf irgendwelche primäre Quelle stützen können. „Vasari hat sie auf Grund der Tradition festgestellt und, wo diese nicht zureichte, erfunden, ohne sie als solche zu kennzeichnen." Indem im Übrigen auf Kallabs sorgfältige Untersuchungen und die einzelnen zu ihrer Begründung aufgeführten Beispiele verwiesen sein mag, sei nur folgendes wichtige Schlußergebnis hier wörtlich noch mitgeteilt (Kallab S. 239f): „Weil es Vasari nur auf eine Orientierung in groben Umrissen ankam, fand er nichts Bedenkliches darin, an Stelle eingestandener Schätzungen oder der Angabe von Grenzwerten eine willkürlich gewählte Jahreszahl zu setzen. Es ist daher ein großer Fehler, wenn man seinen chronologischen Ansetzungen Quellenwert beimißt und, wie es jetzt noch häufig geschieht, die von ihm angeführten Lebensalter zur Ermittelung von Geburts- oder Todesjahren verwertet oder gar seine verschiedenen Datierungen kombiniert. Denn jede derselben entspricht nur einer Schätzung, die unabhängig von der anderer Daten entstanden ist; die einzelnen Zahlen untereinander auf ihre Verträglichkeit zu vergleichen oder in diese Prüfung solche Daten inzubeziehen, die nicht direkt gegeben waren, hat sich Vasari nicht einfallen lassen."

Nach diesen Ausführungen Kallabs ist es kaum nötig, die Zuverlässigkeit der Lebensalter bei Vasari gegenüber der urkundlichen Quellen zu verteidigen. Um aber dem Leser die Möglichkeit zu gewähren, sich ein eigenes Urteil zu bilden über die Differenzen in den Lebensdaten bei Vasari und denen, die durch die Forschung ermittelt worden sind, habe ich früher schon einmal und unabhängig von Kallab folgende Tabelle zusammengestellt. Nur einige Lebensdaten bekannter italienischer Künstler, deren Freundschaft sich der Biograph gelegentlich rühmt, mögen nach seinen Angaben hier mitgeteilt und mit den urkundlich oder sonst als sicher erwiesenen Zeugnissen über das Leben derselben Künstler vergleichsweise zusammengestellt werden.

Von folgenden Meistern werden die Lebensdaten angegeben:

	von Vasari	in Urkunden oder sonstigen sicheren Zeugnissen
Mantegna	gest. 1517, 66 Jahre alt	gest. 13. Sept. 1506
Leonardo da Vinci . .	„ 75 Jahre alt	„ 67 Jahre alt
Jacopo Sansovino . . .	geb. Jan. 1477	get. 3. Juli 1486
Tizian	„ 1480	„ 1477
Giuliano da S. Gallo . .	gest. 1517, 74 Jahre alt	gest. 20. Okt. 1516, 71 J. alt
Botticelli	„ 1515	„ 17. Mai 1510
Fra Bartolomeo . . .	„ 48 Jahre alt	„ 42 Jahre alt
Luca Signorelli	„ 1521	„ Nov. oder Dez. 1523
Pietro Torrigiano . . .	„ 1522	„ Juli oder Aug. 1528
Andrea del Sarto . . .	geb. 1478	„ 1530, 42 Jahre alt
Albertinelli	gest. 45 Jahre alt	geb. 1474, gest. 1515
Bugiardini	„ 1556	gest. 16. Febr. 1554
Lorenzo di Credi . . .	„ 1530, 78 Jahre alt	„ 12. Jan. 1537 (36)
Soddoma	„ 1554	„ 15. Febr. 1549
Niccolo il Tribolo . . .	„ 65 Jahre alt	„ 1550, 50 Jahre alt
Jacopo da Pantormo . .	„ 75 Jahre alt	„ 62 Jahre alt
Christoforo Gherardi . .	„ 56 Jahre alt	„ 47 Jahre alt
Giovanni von Udine . .	geb. 1494	geb. 1487

Man beachte, daß der Unterschied in diesen Lebensdaten, wie sie von Vasari und wie sie in anderen Quellen angegeben werden, beträgt: bei Mantegna 11, bei Leonardo 8, bei A. del Sarto 10, bei Tribolo 15 und bei Pantormo 13 Jahre.

Auch wenn man bei der Verschiedenheit dieser Daten den Unterschied zwischen dem gemeinen Jahr und der florentinischen Zeitrechnung, bei der das Jahr mit dem 25. März begann, in Anrechnung bringt, so bleibt doch in einzelnen Fällen und bei sehr namhaften Künstlern der Abstand so außerordentlich groß, daß man Vasaris Zuverlässigkeit in solchen Angaben kaum noch über die Glaubwürdigkeit einer Urkunde stellen wird. Wir haben vielmehr auch hier zu schließen: Die Angaben der Mantuaner Urkunde, daß Giulio Romano im Alter von siebenundvierzig Jahren gestorben, ist richtig, Vasaris Zeugnis ist falsch. Giulio Romano ist demnach im Jahre 1499 geboren.

Das Geburtsjahr läßt sich aber auch aus indirekten Zeugnissen erschließen und zwar wird Vasari durch seine eigenen Angaben widerlegt. Die Ausbildung des Renaissance-Künstlers vollzog sich unter ganz anderen Bedingungen als dieser Bildungsgang heutigentags vor sich geht. Wie der Mensch im Süden überhaupt früher reif wird als im Norden, so wendet sich der Künstler in weit jüngeren Jahren seinem künftigen Berufe zu und wie er eher zur Selbständigkeit gelangt, so äußert sich auch sein Schaffenstrieb und sein persönliches Können oft schon in einem auffallend frühen Lebensalter. Einer vorbereitenden Schulbildung bedurfte der Renaissancekünstler, bevor er sich seinem Lebensberuf zuwandte, nicht. Schon hundert Jahre vor Raffael schrieb Cennino Cennini in seinem Traktat der Malerei: „Je früher du vermagst, fange an dich unter des Meisters Leitung zum Lernen zu stellen und je später du kannst, scheide von dem Meister." Der junge Mensch, der sich dem Künstlerberufe zuwendete, trat als Lehrbursche, oft als Kind schon bei einem Meister ein: der eine, der Maler werden will, lernt da zunächst die Farben reiben und zubereiten, oder die Paletten reinigen und andere derartige nützliche Dinge verrichten; wer Bildhauer wird, muß den Blasebalg bedienen oder Ton kneten. Über solchen untergeordneten Arbeiten wachsen die jungen Künstler in die Kunst, in die Technik, in den künftigen Beruf allmählich hinein. Dafür war das Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler um so vertraulicher, denn die jungen Leute fühlten sich nicht nur als Lehrlinge, sondern sie waren ihrem Meister Freunde und ihm mit Leib und Seele ergeben: sie lebten mit ihm, teilten mit ihm alle kleinen und großen Sorgen des Lebens, sie besorgten seine Geschäfte, sie scheuten sich auch nicht, wenn sie älter geworden waren, für ihn den Dolch zu ziehen, wenn es not tat oder den Meister zu rächen, falls es die Pflicht gebot. Ein Giovannbattista de Rossi hatte in Rom so viel Schlechtes über die Werke Raffaels gesagt, daß, so erzählt Benvenuto Cellini, die Schüler des Meisters ihn „auf alle Weise" ermorden wollten. Diese um einen Künstler sich scharenden Schüler bilden mit ihrem Oberhaupt eine Art Familie, die das starke Gefühl der Zusammengehörigkeit, oft auch gegenseitige Liebe beseelte, wie sie sonst nur zwischen Eltern und Kindern zu bestehen pflegt. Leonardo nennt diese in jugendlichem Alter stehenden Lehrbuben „putti pittori" oder allgemein nur „putti", im Gegensatz zu den Lehrburschen, die älter sind und auf einer höheren Stufe der Ausbildung stehen. Diese werden „giovanni" genannt. Jene sind also Knaben, diese Jünglinge.

Giulio Romanos Bildungsgang hat keine Ausnahme von der gewöhnlichen Regel gemacht. Wann er bei Raffael in die Lehre trat, ist freilich nicht mit Sicherheit zu ermitteln. Der Meister von Urbino war, fünfundzwanzig Jahre alt, im Jahre 1508 nach Rom übergesiedelt. In dem oft genannten Briefe, den Raffael im Sep-

tember des genannten Jahres an den Maler und Goldschmied Francesco Francia in Bologna schrieb, entschuldigt er sich, weil er das in Aussicht gestellte Selbstbildnis noch nicht habe malen und absenden können. „Gern hätte er es von einem seiner Gehilfen machen und von seiner Hand übergangen abschicken können, aber das ziemt sich nicht." An Giulio Romano ist hier ebensowenig wie an Francesco Penni zu denken. Beide waren im Knabenalter, nämlich als „putti" zu Raffael in die Lehre gekommen. Das sagt Vasari selbst und zwar im Leben des Francesco Penni, daß dieser Künstler schon als Knabe (cominciando da putto) zu Raffael ins Haus gekommen, daß er zusammen mit Giulio erzogen worden sei und daß Raffael die beiden stets wie seine Söhne behandelte — e tenne poi sempre l'uno et l'altro come figlioli. Giulio Romano wiederum, so heißt es in der Lebensbeschreibung dieses Künstlers, sei von Raffael so geliebt worden, als sei er sein Sohn gewesen — amato da Raffaello che se gli fusse stato figliolo Auch Michelangelo Biondo erwähnt in seinem 1549 erschienenen „Traktat von der Hochedlen Malerei", daß Giulio mit Raffael zusammenwohnte (was an sich auffallend war, weil Giulios Vater in Rom noch lebte) und daß Francesco Penni des Meisters Hausgenosse war. Wir haben hier also ein besonders inniges, liebevolles, auf persönlichen Eigenschaften beruhendes Verhältnis, in dem die Schüler zu ihrem Meister standen, vorauszusetzen, ein Verhältnis, das im Laufe der Jahre zu einem so festen Bande wurde, daß Raffael diese beiden Lieblingsschüler auch zu den Erben seines weltlichen Besitzes machte. Wäre Giulio schon im Jahre 1492 geboren, dann wäre er, als er zu Raffael in die Lehre kam (also frühestens 1508) über die Jahre der Kindheit längst hinaus gewesen. Jugendliche Bescheidenheit war es endlich, wenn Giulio nach einer Mitteilung Vasaris (im Leben des Marcanton) Bedenken hatte, „solange sein Lehrer Raffael lebte, etwas von seinen Sachen drucken (d. h. durch den Stich vervielfältigen) zu lassen, damit es nicht so aussähe, als wolle er mit ihm wetteifern." Erst nach des Meisters Tode ließ er einige Blätter stechen. Ein Künstler von achtundzwanzig Jahren — in diesem Alter hatte Raffael das erste Zimmer der vatikanischen Stanzen bereits ausgemalt — brauchte sich damals keine solche Zurückhaltung aufzuerlegen. Also auch auf diesem Umwege gelangen wir zu dem Schluß, daß nur die Angabe der Mantuaner Urkunde zu Recht bestehen kann[1]).

Noch weniger wie über die Jugend des Giulio Romano wissen wir über die seines Freundes und Genossen Francesco Penni genannt il Fattore. Vasari nennt ihn „florentinischen" Maler; er habe vierzig Jahre gelebt und „seine Werke entstanden um 1528". Hiernach seine Geburt in das Jahr 1488 anzusetzen, wäre falsch. Millanesi (Vasari IV, S. 643 Anm.) glaubte in einem florentinischen Archiv

(1) Aus den übrigen, Giulio Romano betreffenden Urkunden, die in den Archiven von Mantua aufbewahrt werden und vom Grafen Arco recht mangelhaft veröffentlicht worden sind, ergeben sich leider keine Schlüsse auf die persönlichen Verhältnisse des Künstlers. Auch der Ehekontrakt (veröffentlicht von Arco in dem Werke Delle arti e degli artefici di Mantova [Mantova 1857], Bd. II, S. 105), enthält nichts von Wichtigkeit. Er wurde in Mantua am 2. Juni 1529 abgeschlossen. Der Künstler zählte damals etwa dreißig Jahre, war also älter, wie er heiratete, als die meisten Künstler, von deren Verehelichung wir erfahren. Nach der Datierung von Vasari wäre er damals mindestens siebenunddreißig Jahre alt gewesen — auch dies indirekte Zeugnis scheint für die Richtigkeit der Angaben des Mantuaner Totenbuches zu sprechen. Das Testament Giulios ist am 23. Oktober 1546, also neun Tage vor seinem Tode errichtet worden und enthält nur die üblichen letztwilligen Verfügungen. Er hinterließ außer seiner Gattin Helena zwei Töchter, Criseide und Virginia, und einen Sohn Raffaello der Universalerbe war (s. oben).

eine auf den Künstler sich beziehende Urkunde gefunden zu haben, nach der er der Sohn eines Tuchwebers Michele di Luca di Bartolommeo in Florenz gewesen sei, der bei einer Einschätzung im Jahre 1504 das Alter seines Sohnes Giovanni Francesco auf acht Jahre angibt. Hiernach sei dieser 1496 (97) geboren, also zwei bis drei Jahre älter als Giulio Romano. Der Nachweis ist aber hinfällig geworden, seitdem Lanciani aus römischen Archiven eine unzweifelhaft auf unsern Künstler sich beziehende Notariats-Urkunde veröffentlicht hat[1]), in der Giulio Romanos Vater Pietro Pippi für seinen eigenen Sohn und für Francesco Penni, die beide von Rom abwesend waren, am 8. September 1520 einen Kauf von Antiken abschließt. Hiernach ist Francesco der Sohn eines verstorbenen Baptista, eines Arztes (physicus). Stammt er, wie Vasari mitteilt, wirklich aus Florenz, so muß er frühzeitig nach Rom gekommen sein, wenn ihn Raffael zusammen mit Giulio erzogen haben soll. Nach einem Gedicht, das Vasari in der ersten Ausgabe in seiner Biographie abdruckt, muß er in jugendlichem Alter (surreptus primaevo flore iuventae) gestorben sein.

Endlich war aber auch ein dritter Künstler zu Raffael in jugendlichem Alter gekommen und zwar sogar noch jünger an Jahren als seine beiden Genossen Giulio Romano und Francesco Penni. Das war der (wie Penni) ebenfalls aus Florenz stammende Perino del Vaga. Von ihm wissen wir die Lebensdaten genau, da Vasari seine Grabschrift, die überdies im Pantheon in Rom noch erhalten ist, (freilich auch in diesem Falle nicht ganz richtig) angibt. Er ist am 20. Oktober (XIII. Kal. Novemb.) 1547 gestorben im Alter von 46 Jahren, 3 Monaten und 21 Tagen, war demnach im Jahre 1501 geboren. Giulio und Francesco sollen ihm wegen seiner staunenswerten Leistungen im Zeichnen Raffael empfohlen haben. Dieser nahm ihn an und beschäftigte ihn unter der Leitung des Giovanni von Udine zunächst in den Loggien und „es vergingen", so schreibt Vasari, „nicht viele Monate, so wurde er unter allen denen, die dort tätig waren, als der Erste im Zeichnen und Malen angesehen". Die Dekoration der Loggien wurde im Sommer 1519 vollendet, nachdem sie wahrscheinlich zwei Jahre zuvor begonnen worden war: Perino war also siebzehn, höchstens achtzehn Jahre alt, als er dort tätig war[2]).

Fassen wir das Ergebnis der vorstehenden, etwas umständlichen Beweisführung zusammen, so ist festzustellen, daß es durchaus unstatthaft ist, Vasaris Autorität über die Angabe urkundlicher Quellen zu stellen. Ich wiederhole also: Giulio Romano ist nicht 1492, sondern erst sieben Jahre später, im Jahre 1499 geboren. Als Raffael die Augen schloß, war er etwa einundzwanzig Jahre alt; er hatte unter Raffaels Leitung seine Künstlerlaufbahn begonnen, er hatte unter seines Meisters Verant-

(1) Im Bullettino della com. archeol. com. di Roma, Serie Quinta, ao. XXVI (1898), S. 113 ff. = Lanciani, Storia degli scavi di Roma, Vol. I, S. 199 (vgl. auch Gronau in der deutschen Übersetzung des Vasari, IV. Band, Straßburg 1910, S. 265 Anm.). Chledowski erwähnt in seinem Werke über Rom (I, S. 244) einen florentinischen Arzt Jacopo Penni, der während des Carnevals 1513 in Rom anwesend war und in Gelegenheitsgedichten die damaligen Feste beschrieb. Möglicherweise ist er der Vater des Künstlers.

(2) Aus zeitgenössischen Bildnissen ist über das Lebensalter der Schüler Raffaels leider nichts zu schließen. Ohne jede Begründung wird in der „Vertreibung Heliodors" einer der den Papst tragenden Parafrenieri und zwar der rechts neben Marcanton (dessen Bildnis durch Vasari, Leben Marcantons, am Schluß beglaubigt ist), als Giulio Romano vermutet. Morelli wollte in ihm den Perruzzi erkennen. Vielleicht ist Giulios Bildnis in der „Schule von Athen" unter den Jünglingen zu suchen, die auf der rechten Seite die Aufzeichnung Bramantes aufmerksam betrachten. Giulios Selbstbildnis in der Malergalerie der Uffizien stammt aus späterer Zeit.

wortlichkeit an der Austührung großer und bedeutsamer Werke teilgenommen. In welchem Maße sich Raffael bei der Ausführung dieser Werke aus der letzten Periode seines Lebens der Hilfe des Giulio Romano bedient habe, ist freilich eine Frage, die sich nicht so einfach beantworten läßt, als es meist in der Geschichte geschehen ist. Diese Frage wird allgemein dahin beantwortet, daß an den Arbeiten aus Raffels letzter Schaffensperiode Giulio Romano einen wesentlichen Anteil gehabt, sie vollendet und soweit man Schwächen in ihnen erblickt, verdorben habe. Man vergleiche, was u. a. Morelli (Kunstkritische Studien, Galerien Borghese und Doria Pamfili in Rom, S. 71) hierüber sagt: „Fast alle Staffeleibilder des Urbinaten aus dieser seiner letzten Wirkungszeit, d. h. vom Jahre 1516 bis zu seinem Hinscheiden, sind zum größten Teil von seinen Schülern und Gehilfen, vornehmlich von Giulio Romano, ausgeführt; war ja der Meister selbst in jenen Jahren so vielfach in Anspruch genommen als Maler, als Baumeister, als Archäolog, daß, hätte er auch statt zwei vier Hände gehabt, und hätte er statt über zwölf über vierundzwanzig Stunden am Tage gebieten können, es ihm dennoch unmöglich gewesen wäre, all den Aufträgen zu entsprechen, die ihm von allen Seiten zuströmten.“ Und weiter: „Unmöglich konnte er — Giulio Romano — wenn wir unsere Rechnung machen, bereits im Alter von 15 bis 16 Jahren seinem Meister hilfreich an die Hand gegangen sein und so jung müßte er doch gewesen sein, als Raffael 1514 die Stanza del Incendio vorbereitete“, so hat schon Gaye vor vielen Jahrzehnten recht merkwürdig, aber unter dem Beifall beinahe aller derer geschlossen, die nach ihm über Raffaels Kunst und seine Schule geschrieben haben. Hier handelt es sich um einen offenen Mangel an kritischer Vorsicht, um einen circulus vitiosus schlimmer Art[1]).

Da Giulio Romano nach den obigen Untersuchungen über das Jahr seiner Geburt bei Raffaels Tode nicht achtundzwanzig, sondern erst einundzwanzig Jahre alt war, so ist es ganz unmöglich, ihm den umfangreichen künstlerischen Anteil an Raffaels Schaffen einzuräumen, den Geschichte und Kritik ihm zuschreiben wollen. Es muß endlich einmal offen ausgesprochen werden: es ist mit dem Namen kaum eines anderen Künstlers in den einzelnen Jahrhunderten ein derartiger Mißbrauch getrieben worden, wie mit dem des Giulio Romano. Was man an Raffaels Werken aus irgendeinem Grunde zu tadeln und auszusetzen hatte, wurde seinem Verschulden, seiner Mitwirkung zugeschrieben. Es gibt aus Raffaels letzten sechs Lebensjahren kaum eine Arbeit, bei der nicht von dem oder jenem Geschichtsschreiber Giulio mit verantwortlich gemacht worden wäre — bisweilen selbst gegen das Zeugnis einwandfreier literarischer Quellen. Was von Gemälden, die irgendwelche An- und Nachklänge Raffaelischer Kunst erkennen ließen, seit anderthalb Jahrhunderten in den Handel gelangte, galt als „Giulio Romano“, alle Kopien, unter ihnen die minderwertigsten Arbeiten, die sich denken lassen, die nach Werken Raffaels in zahlreichen Galerien Europas aufbewahrt werden, galten als Erzeugnisse seiner Hand. Giulio Romanos Name ist vielfach zu einem Sammelbegriff geworden für gute, meist für schlechte Gemälde der römischen Schule, für die sich sonst kein anderer Meister nachweisen ließ. Es wird Aufgabe der Kritik und namentlich einer künftigen Raffael-Biographie sein, an der Hand von neu aufzustellenden Stilkriterien eine sicherere Grundlage zur Beurteilung dieser Werke zu schaffen.

* * *

(1) Gaye im „Kunstblatt“ 1838, S. 297 Anm., wozu Dollmayers (a. a. O., S. 239) Bemerkung zu hören ist: „Es verdient Vasaris Mitteilung mehr Vertrauen, daß Giulio bei seinem Tode im Jahre 1546 nicht 47, sondern 54 Jahre zählte, um so mehr, als nach Arco die Totenbücher von Mantua schlecht und verwirrt abgefaßt seien“, worüber die nächste Anmerkung zu vergleichen ist.

Von der Jugend des Giulio Romano wissen wir wie bei anderen Renaissancekünstlern so gut wie nichts. In seinem Testament, das er 1546 kurz vor seinem Tode gemacht hat, wird er Sohn eines Petrus Pippi de Gianuzzi genannt[1]), der Sohn eines Pippo (= Philipp), dessen Name auf den Enkel überging. Der Vater selbst war nach einem Notariatsakt, datiert Rom, den 8. September 1520, römischer Bürger und wohnte in der Regio montium. Nach Vasari stand das Geburtshaus des Giulio unterhalb der Kirche Santa Maria in Araceli an der Ecke der Via Macello de' Corbi, die abgebrochen wurde, als der Unterbau für das große Nationaldenkmal gegründet wurde. Die Fortsetzung der Straße in der Richtung nach der Piazza Araceli heißt jetzt noch Via Giulio Romano. Nach dem Stammbaum der Familie, den Milanesi in seiner Vasari-Ausgabe, vielleicht auf Grund von uns unbekannten Urkunden zusammengestellt hat, soll der Vater dreimal verheiratet gewesen sein: das erstemal mit einer Virginia dal Cornu, das zweitemal mit einer Antonia, das drittemal mit einer Graziosa di Colantonio. Da Giulio eine seiner beiden Töchter Virginia genannt hat und in einem noch zu erwähnenden Testament, das er in Rom den 29. April 1524 errichtete, eine Virginia, die Gattin eines Giovanni Battista de Cornu seine Cognata nennt und letztwillig bedenkt, sowie diesen Giovanni Battista de Cornu zum Universalerben einsetzt, so darf man wohl schließen, daß er aus der ersten Ehe des Vaters stammte, was möglicherweise auch die Tatsache erklärt, daß er von früher Jugend an nicht im väterlichen Hause erzogen wurde. Nach demselben Testament wohnte Giulio im Jahre 1524 „in regione in conventu sancte marie de aracelj", möglicherweise in dem Hause, das er vom Vater übernommen hatte.

Das sind die einzigen Lebensdaten, die wir bisher aus Urkunden gewinnen[2]). Aus Vasari erfahren wir nicht mehr. Daß Giulio in früher Jugend, als Knabe, zu Raffael in die Lehre kam, haben wir bereits gehört, das Jahr ist aber ungewiß. Mehr erfahren wir über den Anteil, den ihm der große Meister bei der Ausführung seiner Werke überließ. Es heißt da, daß Raffael sich seiner stets bei den Arbeiten von größerer Bedeutung bediente, hauptsächlich als er an den vatikanischen Loggien arbeitete. Hier habe er von Giulio „viele figürliche Malereien" ausführen lassen,

(1) In dem im Archivio notarile in Mantua aufbewahrten, vom Grafen Arco in seinem Werke Delle Arti e degli artefici di Mantova II, S. 105 veröffentlichten Ehekontrakt wird er D. Julius de Pipis alias de. anutijs (so ist in der Urkunde deutlich zu lesen, Arco hat unbegreiflicherweise de Amitys daraus gemacht) fil. genannt.

(2) Nach Nachforschungen, die auf meinen Wunsch Christian Huelsen in römischen Archiven vor Jahren anzustellen die Güte gehabt hat, liegen im Archivio notarile distrettuale già Bacchetti Alessandro in dem Vol. I Tarquinio Savero not°. 1522—29 noch folgende privatrechtliche Urkunden, in denen der Name des Giulio Romano genannt wird:

1522 X. f. 4. 3. Febr. 1523 testamentum petri de pippis. 3 Seiten. 4°.
1523 f. 7. 23. Febr. 1523. fidantiae Hieronymae quondam Petri de Pippis et Laurentii Florentini scultoris. 3 Seiten.
1523 f. 14. 16. Dez. 1523 Cessio iurium facta per d. Julium de Pippis Jo. Petro de Cafarellis. 3 Seiten.
1523 f. 55. 29. Oct. Citatio facta per magistrum Laurentium scultorem D. Julio de Pippis. 3 Seiten.
1524 f. 5. 16. Febr. transactio pro D. Julio de Pippis et Gratiosa relicta q. petri Pippi. 6 Seiten
1525 f. 60. .. Novemb. Cessio D. Julio de Pippis et Gratiosae. 1 Seite.
„ f. 64. 13. Dec. Genitatio seu cessio D. Julio de Pippis et D. Gratiosae. 2 Seiten.

Der ausstellende Notar hieß Savius de Perillis; seine Akten sind später an seinen Nachfolger Tarquinio Savero, nach dem der Band genannt ist, und im 19. Jahrhundert an Alessandro Bacchetti übergegangen.

u. a. die Erschaffung von Adam und Eva, die Schöpfung der Tiere, den Bau der Arche Noah, das Opfer und „viele andere Werke, die man an der Manier erkennt, wie zum Beispiel jenes Bild, wo die Tochter Pharaos mit ihren Frauen den Moses findet, der von den Juden in einer Kiste in den Fluß geworfen ist". Die Loggien, die in der Hauptsache — daran kann kein Zweifel sein — das Werk des Giovanni von Udine sind, der sich bei der Arbeit zahlreicher, zum Teil auch von Vasari genannter Hilfskräfte bediente, wurden im Sommer 1519 vollendet. Den Anteil, den Giulio an dem großen Werke nach der obigen Mitteilung gehabt haben soll, schränkt aber Vasari selbst im Leben Raffaels wesentlich ein, indem er sagt, daß Raffael Giulio zwar „über die Figuren setzte", daß dieser aber wenig daran arbeitete. Weiterhin unterstützte Giulio seinen Meister nach Vasari bei den Malereien im Zimmer des Burgbrandes, namentlich bei dem Sockel, er soll auch den größten Teil der Fresken in der Farnesina gemalt haben und auch bei der Ausführung einiger Tafelgemälde beteiligt gewesen sein. Von diesen letzteren werden von Vasari genannt: Das Gemälde einer heiligen Elisabeth — die große Madonna Franz I. im Louvre — für den König Franz von Frankreich, eine heilige Margarethe, „fast ganz von Giulio nach Raffaels Entwurf ausgeführt" — zweifelhaft, ob das Exemplar im Louvre oder im Wiener Hofmuseum. Von dem Bildnis der Johanna von Aragonien, Vizekönigin von Neapel (im Louvre) malte Raffael „nichts als den Kopf nach der Natur, das übrige vollendete Giulio". Das sind die Gemälde Raffaels, an deren Ausführung und Vollendung Giulio nach dem Zeugnisse Vasaris mitgewirkt hat. Es sei ausdrücklich bemerkt: bei Lebzeiten Raffaels, d. h. bis zum April 1520. Die Summe ist nicht groß, wenn man bedenkt, daß die Entstehung jener Malereien sich auf einen Zeitraum von fünf bis sechs Jahren verteilt und daß es sich bei allen diesen Arbeiten nur um die Ausführung von Nebensächlichem handeln kann.

Dagegen zog der vielbeschäftigte Meister, der in der Tat kaum Zeit genug gehabt haben kann, sich um die Einzelheiten in der Ausführung der ihm anvertrauten Werke zu bekümmern, den Schüler auf einem anderen Gebiete seines künstlerischen Schaffens in hervorragendem Maße heran. Auch hier müssen wir zunächst Vasari hören: „Es dauerte nicht lange, daß Giulio aufs beste perspektivisch zu zeichnen, Gebäude zu messen und Grundrisse abzunehmen verstand; und bisweilen zeichnete und skizzierte Raffael nach seiner Weise seine Ideen und ließ sie dann von Giulio in den richtigen Maßen groß aufzeichnen, um sie bei seinen Bauten zu verwenden." Raffaels Tätigkeit als Architekt gehört seiner letzten Lebensperiode an. Am 11. März 1514 war Bremonte gestorben. Noch auf dem Sterbebette soll er dem Papste seinen Landsmann Raffael als Nachfolger in der Oberleitung des Neubaues von Sankt Peter ans Herz gelegt haben — wenn man die Tätigkeit Raffaels bis dahin überblickt und die hohe Verantwortlichkeit, die der Neubau in den Einzelheiten an den Träger des Amtes stellt, berücksichtigt, für das Verantwortlichkeitsgefühl des modernen Menschen ein geradezu unverständlicher Wunsch, der sich nur durch die menschliche Schwäche erklären läßt, daß Bramante die Bauleitung nicht in die Hände seines Widersachers Michelangelo gelangen lassen wollte. Der Maler Raffael Santi wurde durch päpstliches Breve vom 1. August 1514 gleichzeitig mit dem greisen Fra Giocondo aus Venedig und neben Giuliano da San Gallo zum Dombaumeister von Sankt Peter ernannt. Und Raffael übernahm das schwierige und bedeutsame Amt, dessen Bürde er schließlich allein trug, da 1515 San Gallo bereits starb. Raffael, der der lateinischen Sprache nicht mächtig war, begann damit, daß er sich, „um die schönen Formen der alten Gebäude zu finden", den Vitruv

durch Fabio Calvi aus Ravenna übersetzen ließ, er mußte sich in die notwendigsten Aufgaben des Architekten erst einleben und mit Studien beginnen, die seinen bisherigen Arbeiten gänzlich fern gelegen hatten. Gerade hier war es für ihn ganz unerläßlich, sich vor allem der Mithilfe seiner Mitarbeiter zu bedienen und für die Arbeit Schüler heranzuziehen. Einer dieser Mitarbeiter, die, wie wir modern sagen würden, in das Baubureau eintraten, war — das geht aus der Mitteilung Vasaris zweifellos hervor — sein Schüler Giulio Romano. Den Umfang seiner damaligen Tätigkeit als Architekt darf man nicht unterschätzen, denn er muß sich in seiner Jugend Kenntnisse erworben haben, die ihn nach Raffaels Tod in Rom und später nach seiner Übersiedelung nach Mantua dort befähigten, selbständig die großen Bauten auszuführen, die in der Geschichte der Architektur mit seinem Namen verbunden sind. In späteren Jahren zeigte Giulio Romano einmal dem Giorgio Vasari, wie dieser selbst in der Biographie des Künstlers erzählt, „alle Grundrisse der antiken Bauten von Rom, Neapel, Puzzuoli und Campanien, teils von ihm, teils von andern gezeichnet" — das sind jedenfalls die Zeichnungen, die Raffael von Werken der antiken Architektur aus praktischen und archäologischen Gründen an alten Kulturstätten aufnehmen ließ. Wir sehen, daß Giulio auch hierbei beteiligt war[1]).

Aus alledem darf man, was ja auch schon Vasari andeutet und was aus seinen Angaben sich unschwer erkennen läßt, schließen, daß Giulio Romanos Anteil an der Ausführung zahlreicher Gemälde Raffaels, für die man nach ihrem künstlerischen Charakter gern die Verantwortung von den Schultern des Meisters auf die anderer wälzen möchte, unmöglich den Umfang erreicht haben kann, den man bisher anzunehmen geneigt gewesen ist. Denn Raffael verfügte über eine Zahl von Schülern und Mitarbeitern, wie kaum ein andrer Künstler vor oder nach ihm. Giulio Romano, Francesco Penni, Perino del Vaga, Giovanni von Udine und viele andere werden uns mit Namen genannt; dazu kommt noch die Schar der Namenlosen, jene Fünfzig, „lauter tüchtige und gute Leute", die bei ihm waren, jene „Unzahl", die er nach Vasari beschäftigte, unterstützte und unterrichtete. Sie alle haben, wenn auch mancher in bescheidenem Maße, Anteil an dem Lebenswerke des Urbinaten wenigstens in dem Sinne, daß sie gelegentlich dem Meister mitzuhelfen berufen wurden. Und das war für Raffael eine zwingende Notwendigkeit. Denn das Maß der Arbeit, die er sich auf seine Schultern lud, war in den letzten Jahren seines Lebens so riesengroß, so aufreibend, die Pflichten auch seiner gesellschaftlichen Stellung nahmen ihn dabei so in Anspruch, daß er bei den größeren zyklischen Aufträgen nur noch die Oberleitung über das Ganze in den Händen halten konnte.

* * *

Mit dem Anfang Oktober 1524 schließt, wie bekannt ist, Giulio Romanos römische Zeit ab. Die Berufung nach Mantua verdankt der junge Künstler dem Grafen Baldassar Castiglione, dem geistvollen Verfasser des berühmten Corteggiano, der, in der Nähe von Mantua geboren, unter Leo X. Gesandter in Rom gewesen, im Verkehr mit den bedeutendsten Schriftstellern und Künstlern gestanden hatte und bebesonders mit Raffael befreundet gewesen war. Clemens VII., bei dessen Regierungsantritt er abermals, und zwar als Gesandter des Federigo Gonzaga, nach Rom gegangen war, ernannte ihn zum Protonotar, Anfang Oktober 1524 kehrte er aber nach Mantua zurück, um bald darauf als Nuntius nach Madrid zu gehen. Giulios

(1) Vgl. Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien (3. Aufl.), S. 39.

Berufung muß seit längerer Zeit ins Auge gefaßt worden sein, denn schon in einem vom 29. Juli 1523 datierten, an einen Andrea Piperario gerichteten Brief des Grafen heißt es, daß Giulio von ihm zugeredet worden sei, nach Mantua zu kommen[1]). Man darf annehmen, daß vor der Übersiedlung nach dem Norden und dem Eintritt in einen neuen, umfangreichen Wirkungskreis die Ausmalung des Konstantinssaales erst beendet sein sollte. Durch diese von langer Hand vorbereitete Berufung erklärt es sich auch am ungezwungensten, daß Giulio schon am 29. April 1524 in Rom sein Testament machte[2]).

Raffaels Schule war als Ganzes nicht mehr lebensfähig gewesen und, wie die Zeiten geworden waren, Rom nicht mehr der Ort sie durch eine gemeinsame Tätigkeit zusammenzuhalten. Giovanni von Udine war bereits 1522 nach Venedig gegangen, Perin del Vaga nach Genua, Francesco Penni hatte sich mit Giulio Romano veruneinigt, für den letzteren wäre es nach Vasari (im Leben des Marcanton) die höchste Zeit gewesen, daß er nach Mantua übersiedelte, denn der Unwille des Papstes würde ihn schwer getroffen haben wegen der von ihm verfertigten Zeichnungen der Quaranta manieri, die Marcanton in Kupfer stach und Pietro Aretino mit entsprechenden Versen begleitete. Marcanton büßte seine Unvorsichtigkeit mit Gefängnis, Giulio war bereits abgereist, Aretinos Verse stammen indessen wohl aus späterer Zeit[3]). Giulios Tätigkeit in Oberitalien, die ihm in der Geschichte einen angesehenen Namen gesichert hat, liegt außerhalb des Bereiches der vorstehenden Untersuchungen. Er schmückte Schlösser, Paläste und Kirchen mit größeren Gemäldezyklen aus oder machte die Entwürfe dafür, zeichnete für das Kunstgewerbe, entfaltete als Architekt in Mantua eine so umfangreiche Wirksamkeit, daß der Kardinal Ercole Gonzaga erklären konnte, Giulio müßte man an jeder Ecke der Stadt sein Denkmal aufstellen, ja sogar seine plastischen Entwürfe erfreuten sich einer solchen Berühmtheit, daß kein geringerer als Shakespeare (im „Wintermärchen") die großen Worte aussprach, daß, wenn Giulio Ewigkeit hätte und seinen Werken Odem einhauchen könnte, er die Natur um ihre Kunden bringen würde, so vollkommen sei er ihr Nachahmer. Diese ganze künstlerische Tätigkeit am Hofe der Gonzagas in Mantua und anderen Orten bedeutet, mögen sich auch kommende Geschlechter vielfach in überschwänglichen Lobeserhebungen darüber ergangen sein und hervorragende Künstler, wie beispielsweise Peter von Cornelius,

(1) Der Brief ist abgedruckt bei Arco, Delle arti e degli artefici etc. II, S. 92.

(2) Abgedruckt von Lanciani im Bullettino della commissione archeol. com. di Roma. Serie Quinta. Anno XXVI. (1898), S. 113 ff. Vgl. Lanciani, Storia degli scavi di Roma, Vol. I, Roma 1902, p. 199. Hiernach bestimmte Giulio u. a. folgendes:

1. Der Frau Lucretia, seiner Schwester, der Gattin Meister Jacobs des Schusters, fünfundzwanzig Golddukaten; 2. der Hieronyma, seiner Schwester, ein Trauerkleid im Werte von zehn Golddukaten; 3. der Frau Virginia, der Gattin des Giovanni Battista de Cornu, seiner Schwägerin, ebenfalls ein Trauerkleid im Wert von 10 Golddukaten; 4. dem Rafael, dem Sohne des Michelangelo dal Colle aus Borgo San Sepolcro, alle zur Ausübung der Malerkunst notwendigen Instrumente und Geräte mit Ausnahme aller Altertümer aus Marmor und anderen Stoffen, die sich in seinem Hause sowohl als außerhalb desselben befinden [unter „außerhalb" ist die Vigne gemeint „apud cymbricas statuas" auf dem Esquilin, die bis 1556 im Besitze der Familie war und erst von Giulios Sohne Raffael verkauft wurde]. Derselbe soll außerdem einen Mantel und Stoff zu Anzügen erhalten; 5. Bartolomeo Merlino aus Bologna, ebenfalls Lehrbube von Giulio, nach dem Ermessen des unten genannten Giovanni Battista de Cornu etwas zur Erinnerung an seinen Meister; 6. alle übrige Hinterlassenschaft an Mobilien und Immobilien seinem Universalerben Giovanni Battista de Cornu, Gewürzhändler (aromatario), mit näheren Bestimmungen über eine Vigne in der Nähe der Kirche des heiligen Giuliano.

(3) Vgl. Gaspary, Geschichte der italienischen Literatur (Straßburg 1888), II, S. 455.

sich an ihnen begeistert und in den Malereien des Palazzo del Te und des Corte reale Anregungen für eigene Arbeiten (Glyptothek in München) dort empfangen haben, einen künstlerischen Niedergang, vor dem man die Augen nicht verschließen darf. Um diese in unerfreuliche Schnellproduktion, wüste Phantasieorgien — „grenzenlose Verwilderung" nennt sie der Cicerone — in hohles Pathos, Effekthascherei und in banalen Geschmacklosigkeiten ausgeartete Kunst, die dem Sinn des fürstlichen Auftraggebers entsprach und von ihm begünstigt wurde, zu verstehen, kann man nur darauf hinweisen, daß Giulio leider zu früh sich selbst überlassen war, daß er zu wenig Selbsterkenntnis und Selbstzucht besaß, dafür aber um so größeren Tatendrang und daß er in einen ausgedehnten Wirkungskreis gelangte, der eine Entfaltung seiner zügellosen Kräfte gestattete, überhaupt auch von der Gunst der Verhältnisse mehr als es für seine künstlerische Entwicklung gut war, getragen worden war. Wilhelm Heinse[1]) hat einmal schlagend „den jungen Römer voll Kraft und Pracht und Herrlichkeit" als einen Künstler charakterisiert, „der zu viel Feuer, Leben und Ungeduld hatte, um ein vollkommener Maler zu werden". Ich bin den Spuren seiner Tätigkeit in Mantua und anderwärts nachgegangen, habe aber von dieser Kunst schließlich so unerfreuliche Eindrücke mit hinweggenommen, daß ich mich nicht entschließen konnte, dieses Kapitel der Kunstgeschichte weiterhin zu verfolgen.

(1) Gesammelte Werke (Inselverlag) X, S. 242.

DIE STELLUNG DER KATHEDRALE IM STADTBILD VON TOURNAI / EIN GRUNDSÄTZLICHER BEITRAG ZUR ÄSTHETIK DES MITTELALTERLICHEN STADTBAUS

Mit zwei Abbild. im Text und sechs auf drei Tafeln Von FRITZ HOEBER

Die Aufgabe der Kunstgeschichte ist es, geistige Zusammenhänge in der künstlerischen Sichtbarkeit herzustellen: zuerst Zusammenhänge in zeitlicher Beziehung, durch die sich die Entwicklung, das Werden und der spätere Einfluß eines Kunstwerkes erklärt. Sodann aber auch Zusammenhänge in räumlicher Beziehung, welche als ursprüngliche Umgebung, als organisch gewachsene Situation häufig ausschlaggebend erscheinen für den innersten Stimmungswert des ganzen Kunstwerks.

Für eine tiefere Wirkung der eigentlichen Bildkünste, Malerei und Plastik, hat neulich Grete Ring die stimmungschaffende Wichtigkeit des örtlich gegebenen Milieu unter Hinweis auf viele Beispiele betont[1]). Für die Architektur weiß man seit Camillo Sitte — wenn nicht gar seit Viollet-le-Duc, der bereits feinsinnig zwischen „échelle absolue" und „échelle relative" unterschied, — sehr wohl, daß die künstlerische Wirkung eines Baues integrierend von seiner Umgebung bestimmt wird. Man hat auf dieser Erkenntnis eine neue Wissenschaft und eine neue Kunst gegründet, den Stadtbau, der ästhetisch und historisch die Fragen der architektonischen Wechselwirkung und geistigen Abhängigkeit der Bauten voneinander zu behandeln hat.

Ein bekanntes Vorurteil des 19. Jahrhunderts ist es gewesen, daß es Monumentalbauten freilegen zu müssen glaubte. In tieferem Sinn hängt dieses Vorurteil mit dem herrschenden Klassizismus und mit der lebensfremden, abstrakten Auffassung der Kunst als eines Selbständigen, nicht aber als einer Funktion des menschlichen Daseins zusammen.

Aus Opposition gegen solchen wirklichkeitsfremden Klassizismus ist das 1889 in erster Auflage erschienene Buch Camillo Sittes, „Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen", entstanden, als Gelegenheitsschrift zur Frage des Ausbaues der Umgebung der Wiener Votivkirche: Hier wird zum erstenmal das Gefühl für die unkünstlerische Kahlheit einer freigelegten Großarchitektur zum wissenschaftlichen Ausdruck gebracht und der entschiedene Wunsch zur raumkörperlichen Verbindung mit der gesamten Umgebung ausgesprochen.

Die Lehre Sittes setzte sich langsam, aber doch mit wachsender Allgemeinheit durch, unterstützt von Cornelius Gurlitt, Dresden, Karl Hofmann, Darmstadt,

(1) Grete Ring, Das Kunstwerk im Museum und an seinem geschichtlichen Standort. „Kunst und Künstler", Jahrg. XVI, H. VIII, Mai 1918, S. 296—302. — Das deutsche Bild, Gemälde und Skulpturwerk, der Spätgotik und der Frührenaissance ist einzig als Teil eines größeren Ganzen — als Flügel am Schnitzaltar, im Glasfenster erhellten Chor einer gotischen Kirche — künstlerisch zu begreifen im Gegensatz zu dem in sich selbst geschlossenen, gerahmten niederländischen und italienischen Tafelbild, dessen Wirkung darum transportabel erscheint. Es ist derselbe Gegensatz von mittelalterlicher, sachlich-ästhetischer Verflechtung und klassizistischer Isolierung der Renaissance, der uns als Grundgedanke auch in dem Streit zwischen eingebauten und freistehenden Kirchen beschäftigen wird.

Josef Stübben, Köln, u. a.[1]). Man empfindet nun die architektonische Unmöglichkeit, mit der der Kölner Dom wie ein überlebensgroßer Tafelaufsatz sich auf einem banalen Präsentierteller, von zerstückten Gartenanlagen verziert, erhebt. Man versucht daher, diesen viel zu weiten umgebenden Raum zu gliedern und durch Gebäude- und Platzgruppen in einem plastisch richtigen Maßstab auszufüllen. (H. Bohrer, Köln a/Rh.: Vom Kölner Dom und seiner Umgebung. — Der Städtebau, I. Jahrg. 1904, S. 65—69, 87—89, Taf. 36.) Im Jahre 1906 wird ein Preisausschreiben erlassen zur Bebauung des Münsterplatzes in Ulm, das 1908 entschieden wird.

Literarisch wird von Theodor Fischer, von Karl Hocheder mit künstlerischer Leidenschaft Partei ergriffen für den Zusammenhang der Kirchen mit ihrer profanen Umgebung vor allem aus Gründen der plastisch-räumlichen Harmonie[2]). Ebenso erheben sich Proteste gegen die stilgeschichtlichen Purifikationen der Kathedrale von Metz — die mit klassischem Portal, Platz- und Gebäuderahmen von J. F. Blondel d. J. (1764) versehen war[3]) — der Kirche St. Peter in Löwen, der Kathedralen von Antwerpen und von Tournai[4]). Letztere hatte man seit 1906 systematisch freizulegen begonnen[5]), sehr zum Schaden des alten Stadtbildes, dessen künstlerischer und geschichtlicher Zusammenhang damit aufs empfindlichste zerstört wurde. Selten gibt es wohl eine Stadt, in der die architektonische und geistige Verknüpfung der Kathedrale mit ihrer profanen Umgebung so gut erhalten ist, zum mindesten in noch so reichlichen Spuren besteht, die uns erlauben, das typisch mittelalterliche Bild der eine Stadt geistig und baulich beherrschenden Bischofskirche vollkommen zu rekonstruieren.

(1) Vgl. die Leitsätze des IV. Tages für Denkmalpflege, Erfurt, 25. und 26. September 1903, Satz 6: Die sogenannte Freilegung eines Bauwerkes, bzw. die Vorbereitung der Freilegung durch Fluchtlinienfestsetzung kann hervorgehen aus dem Verkehrsbedürfnisse und aus ästhetischer Absicht. In beiden Fällen ist vor der Festsetzung sorgfältig zu prüfen, ob das Gesamtbild des Bauwerkes und seiner Umgebung durch die beabsichtigte Freilegung gehoben oder beeinträchtigt werden wird. — Muß die Beeinträchtigung befürchtet werden, so ist, wenn Verkehrsinteressen maßgebend sind, nach Möglichkeit dem Verkehr eine andere Richtung anzuweisen. Handelt es sich dagegen vorwiegend um ästhetische Absichten, um sogenannte Verschönerungen, so ist eine schädigende Freilegung erst recht zu unterlassen und, soweit nötig, die Verbesserung der Umgebung des Bauwerkes in anderer Weise anzustreben. — Vgl. ferner: Cornelius Gurlitt, Das Freilegen und Umbauen alter Kirchen. Dürerbund (52. Flugschrift zur Ausdruckskultur. Mit Benutzung einer Rede vom (X. Tag für Denkmalpflege. Lübeck, 24. und 25. September 1908). Das neue Verständnis, das die zweckbewußte Baukunst unserer Tage wieder für das mittelalterliche Verflochtensein von Kirche und Umgebung zeigt im Gegensatz zu dem klassizistischen Formalismus von gestern und vorgestern, gibt Gurlitt in den Worten wieder: Damals — zuzeiten von Schinkel und Gottfried Semper — wollte man die Kunst als etwas Erhabenes vom Leben sondern. Heute will man sie mit dem Leben verbinden.

(2) Der Städtebau. V. Jahrg. 1908, S. 15—17: K. Hocheder, München, Gedanken über das künstlerische Sehen im Zusammenhang mit dem Ausgang des Wettbewerbes zur Umgestaltung des Münsterplatzes in Ulm. Es ist bekannt, daß nicht jede architektonische Form der Kirche eine in sich selbst ausgeglichene Massenanordnung besitzt. Diese ist in idealer Weise eigentlich nur in dem Zentralbau vorhanden, und ein solches Bauwerk wirkt deshalb auch am besten in freier Aufstellung. Die meisten Kirchen, namentlich diejenigen mit ein oder zwei Westtürmen, bedürfen einer Anlehnung an fremde Baumassen, um ihnen in der Erscheinung das ihnen selbst mangelnde Gleichgewicht der Masse zu ersetzen.

(3) Vgl. Cornelius Gurlitt, a. a. O., S. 16—18, Abb. 2 und A. E. Brinckmann, Deutsche Stadtbaukunst in der Vergangenheit. Frankfurt a. M. 1911, S. 115—122, Abb. 88—90.

(4) Der Städtebau, VI. Jahrg. 1909, S. 29—33: Charles Buls, Altbürgermeister von Brüssel. Über das Freilegen von alten Kirchen.

(5) E. J. Soil de Moriamé, Die Freilegung des Doms zu Tournai, 1906.

Deshalb sei an dem individuellen Musterbeispiel der Kathedrale von Tournai das grundsätzliche Situationsproblem der mittelalterlichen Kirchen im Stadtbild nach folgenden Gesichtspunkten erörtert:

1. Die kunstgeschichtliche Entwicklung der Stellung mittelalterlicher Kirchen im Stadtplan.
2. Die künstlerische Wirkung mittelalterlicher Kirchen im Stadtbild:
   a) grundsätzlich und allgemein,
   b) mit besonderem Bezug auf die Kathedrale von Tournai.
3. Der ehemalige bischöfliche Klosterbezirk von Tournai und die Stellung der Kathedrale in ihm.

I. Die kunstgeschichtliche Entwicklung der Stellung mittelalterlicher Kirchen im Stadtplan.

Georg Dehio[1]) schreibt: „Während im griechisch-orientalischen Gebiet die Neigung früh hervortritt, es von seiner profanen Umgebung abzusondern ihm mehr eine monumentale, tempelähnliche Erscheinung zu geben, bleibt das Kirchengebäude in Italien eingeschlossen mitten in das städtische Häusergewirr, in der Außenansicht also großenteils verdeckt. Es ist der monumental stilisierte Ausdruck dieses Verhältnisses, daß regelmäßig die Fassade der eigentlichen Kirche durch einen Vorhof von der Straße getrennt wird: Atrium, griech. *αὐλή*, Pronaos."

Es besteht also der Gegensatz einer hellenistischen Monumentalarchitektur des Ostens, die wesentlich auf den Außenbau künstlerische Rücksicht nimmt und in dem Typus des kuppelüberwölbten Zentralbaus gipfelt, — und einer viel schlichteren basilikalen Bauform im weströmischen Reich, die ganz aus den Sachzwecken des Innenraums gestaltet ist und deshalb gar keinen Wert auf eine prunkhafte Außenerscheinung, auf eine monumentale Isolierung von der profanen Umwelt, legt. Dieser Typus bleibt stadtbaulich vorherrschend in der gesamten kirchlichen Baukunst des Abendlandes während des ganzen Mittelalters bis zu der großen geistig-ästhetischen Umwälzung, die man die Renaissance nennt.

Der einzige Teil der Außenfassade, der monumental hervorgehoben wird, ist das Westportal, das der Ostapsis, der Altarnische, wo das feierliche Mysterium des Meßopfers sich täglich vollzieht, gegenüberliegt. An dieser Stelle wird der die Kirche einschließende Block der profanen oder klösterlichen Umbauten stets fortgeräumt. Schon in früher Zeit sucht man hier dem würdigen Eingang zum Gotteshause auch einen würdigen Vorplatz zu bereiten: in gleicher Breite wie das Kirchenschiff wird das möglichst quadratische „Atrium" hier angeordnet[2]). Der Front der Basilika selbst wird ein Säulengang vorgerückt, der Narthex, während auf der gegenüberliegenden Straßenseite das Atrium durch eine äußere Torhalle, „vestibulum" oder auch wieder „pronaos" genannt, begrenzt erscheint. Erst das entwickeltere Mittelalter hat diese beiden zur Westwand der Kirche parallelen Säulengänge auch noch durch seitliche Querverbindungen zu einem vollständigen Peribolos, einem quadratischen Kreuzgang, ergänzt.

(1) Georg Dehio und Gustav v. Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, 1. Bd., S. 87: Frühchristlicher Kirchenbau.

(2) Die Bezeichnung „Atrium" kommt auch im Französischen als „Atre" vor, z. B. vor dem Westportal der Kathedrale von Tournai als „Atre de l'Eglise".

An Stelle der äußeren Torhalle wurden bei Bischofskirchen Taufkapellen errichtet, wie man dies noch heute bei den Domen von Florenz und Pisa sehen kann, wo die Baptisterien sich in der genauen Westachse des Hauptportals befinden, mit diesem somit einen ideellen Vorhof bildend.

Das Atrium vor der frühmittelalterlichen Kirche war also ein architektonisch in sich geschlossener Platzraum, umgeben von Säulengängen. Seinen Mittelpunkt bezeichnete der Cantharus, der schön verzierte Brunnen zur Reinigung der Büßer. Sonst füllte den Vorhof die rasenartige Area, mit Blumen und Sträuchern geschmückt, aus. Ein liebliches Bild entfaltete sich so vor dem Hauptportal der Basiliken, so daß es begreiflich ist, daß sich seit dem 9. Jahrhundert für diese architektonisch umhegten Gärten der Name „Paradisus" einstellt.

Im Mittelfranzösischen hat sich derselbe Name in „Parvis" verwandelt und bezeichnet den häufig erhöhten und eingefriedeten Vorplatz oder Vorhof einer Kirche, vor allem der Bischofskathedralen, aber auch einiger Klosterkirchen[1]): die Kathedralen Notre-Dame in Paris, Reims, Amiens, Courtrai, die Abteikirchen von Cluny, St. Denis usw. nennen bis heute den vor ihrem Westportal ausgesparten Platzraum „Parvis". Auch das 1015 von Bischof Werinher begonnene frühere romanische Münster zu Straßburg besaß einen solchen quadratischen Vorplatz, der sich mit der Krämergasse als Achse etwa bis zur Kreuzung dieser durch den Schneidergraben ausdehnte.

Wie Viollet-le-Duc dargetan hat, bedeutete das gotische Parvis eine starke räumliche und architektonische Minderung gegenüber dem romanischen Paradisus[2]): es hat an Tiefe verloren, ist zu einem schmalen, streifenförmigen Perron vor den Stufen der drei Kirchenportale der hochgotischen Kathedralenfassade geworden und wird nicht mehr von Pfeilerhallen, die sich zu quadratischem Kreuzgang zusammenschließen, umzogen, sondern von niederen, vielleicht mit Fialen u. a. geschmückten Brüstungsgeländern[3]).

Man muß sich das „Paradis" oder „Parvis" vor dem Westportal der Kathedrale als die wichtigste, großartigste, öffentliche Bühne denken, die das offizielle Leben der mittelalterlichen Stadt besaß[4]): In Tournai beispielsweise fanden auf dieser

(1) E. Viollet-le-Duc, Dictionnaire Raisonné de l'Architecture Française du XIe au XVIe Siècle, Tome VII, p. 50—55: On appelle parvis un espace enclos, souvent relevé au-dessus du sol environnant, une sorte de plateforme qui précède la façade de quelques églises françaises.

(2) Viollet-le-Duc, l. c.: Le parvis de nos cathédrales n'est qu'un vestige de ces traditions (des premières basiliques chrétiennes). Mais la cathédrale française, à dater de la fin du XIIe siècle, se manifeste comme un monument accessible, fait pour la cité, ouvert à toute réunion. Aussi le parvis n'est plus qu'une simple délimitation, il n'est pas clos; ce n'est à proprement parler, qu'une plate-forme bornée par des ouvrages à claire-voie peu élevés ne pouvant opposer un obstacle à la foule.

(3) Vgl. das seit 1774 verschwundene Parvis der Kathedrale von Reims, das Viollet-le-Duc auf S. 63 a. a. O. in Grundriß, Aufriß und Schnitt nach noch vorhandenen alten Zeichnungen abbildet. Auch in Tournai scheint sich der Gegensatz des romanischen, tieferen Paradisus in der ganzen Place de l'Evêché bis zur Rue four du Chapitre und des gotischen schmalen Parvis in dem vor der Kirche sich abgrenzenden „Atre de l'Eglise" erhalten zu haben; siehe unsern beigefügten Plan von Voisin und Dejardin (Abb. 8).

(4) Viollet-le-Duc, a. a. O.: C'est une espace réservé à la juridiction épiscopale devant l'église mère. C'était dans l'enceinte du parvis que les évèques faisaient dresser ces échelles, sur lesquelles on exposait les clercs qui, par leur conduite, avaient scandalisé la cité. C'était aussi sur les dalles du parvis que certains coupables devaient faire amende honorable. C'était encore sur le parvis qu'on apportait les reliques à certaines occasions, et que se tenaient les clercs d'un ordre inférieur,

„Plachette devant l'église Notre-Dame" die amtlichen Verkündigungen des Bischofs, die Verlesung päpstlicher Bullen statt. Hier wählten während des ganzen Mittelalters am „Fest der unschuldigen Kindlein" (28. Dezember) die Chorknaben aus ihrer Mitte einen „Narrenbischof", den sie in travestiertem Ornat dann durch die Wirtsstuben der Stadt geleiteten, wo sie auf Rechnung des Domkapitels mit Brot und Wein beköstigt wurden.

Das erhabene, mit durchbrochenem Geländer eingefaßte Parvis ist nicht nur, wie auch Viollet-le-Duc schreibt, bischöfliche Gerichtsstätte, sondern dient ebenso allerlei repräsentativen Festlichkeiten, fürstlichen Aufzügen und der öffentlichen Bewillkommnung: an dieser Stelle spielte sich der in seinen Folgen so tragische „Streit der Königinnen" um den Vortritt ins Münster ab, von dem die XIV. Aventiure des Nibelungenliedes: „Wie die Küneginne mit einander zerwurfen" berichtet. Hier auf diesem über die Laienmenge herausgehobenen Podium wurden die ersten Mysterienspiele, zuerst im Kirchenlatein, später auch in der Vulgärsprache, die ernsten Mirakel und Moralitäten, aber auch die satirischen Fastnachtsspiele von dem „Jongleur de Notre-Dame" aufgeführt.

Die sachliche Wichtigkeit, die das romanische „Paradis" und das gotische „Parvis" immer besessen hatten, hält sich wie eine dauernde Erinnerung in der Situierung sämtlicher mittelalterlicher Kirchen im Stadtplan. Auch wo der Vorplatz, bei einfacheren Pfarrkirchen etwa, keine besondere architektonische Fassung durch umlaufende Säulengänge, abteilende Balustraden usw. besitzt, wird das Kirchenportal immer so weit von der vorüberführenden Straße zurückgeschoben, distanziert, daß ein vom Durchgangsverkehr unberührter, ruhig abgeschlossener Vorraum entsteht[1]): man erinnere sich der vorgelagerten, möglichst quadratischen „Piazza" bei sämtlichen italienischen Kirchen.

Außer dem Westplatz kannten die mittelalterlichen Kirchen keine andern, dem allgemeinen Verkehr überlassenen, anstoßenden Freiplätze. Wenn sich, wie das auch Hocheder erwähnt[2]), heute an den Langseiten der Domkirchen ebenfalls abgeschlossene Plätze erstrecken, so waren diese ursprünglich nicht für den Verkehr gedacht, sondern waren Friedhöfe, wörtlich genommen: Kirchhöfe. So war beispielsweise in Tournai der dem Nordschiff der Kathedrale zunächst liegende Teil der „Place des Acacias" die allgemeine Begräbnisstätte der Stadtgemeinde, während der an die Kirche im Süden anstoßende Teil des Töpfermarktes als Friedhof für die Pestkranken diente.

Und dieses ist nun absolut Regel für sämtliche mittelalterlichen Platzbildungen zu seiten oder hinterm Chor der Kirchen, wie sie sich auch in der Namengebung ausdrückt. In Tournai findet sich so die „Terrasse St. Brice" — in dem Sinne, wie man etwa „vom grünen Rasen" spricht, unter dem die Toten ruhen, — in Maastricht der große „Vrijthof" östlich des Chors von St. Servatius, in Mainz der „Leichhof" im Südosten des Domchors. In der besonders unberührt erhaltenen schwäbisch-fränkischen Reichsstadt Dinkelsbühl erscheint die mächtige Stadtkirche St. Georg so in dem freien Häuserblock verschoben, daß nordöstlich hinter

pendant que le chapitre entonnait le „Gloria" du haut des galeries extérieures de la façade de l'église cathédrale.

(1) Vgl. Fritz Wolff, Berlin: Über die Stellung der Kirchen im Stadtplan. Der Städtebau, I. Jahrg. 1904, S. 23—25.

(2) Der Städtebau, V. Jahrg. 1908, S. 15—17: Gewöhnlich sind es drei sich bestimmt abgrenzende Plätze, für deren jeden die Kirche eine andere Seite als Schauziel darbietet, vorn an der Westfront und an den beiden Langseiten.

ihrem Chor das dreieckige „Kirchhöflein" entsteht. Im Holländischen ist die durchgängige Bezeichnung für jeden Kirchplatz „Kerkhof", usw. — Die Pfarrkirche der gotischen Zeit zumal, vor allem da, wo sie nicht auf kathedralmäßige Repräsentation auszugehen hatte und für die bescheideneren Verhältnisse der kleinen Stadt oder gar des Dorfes ihre Raumdispositionen traf, umgab sich vollständig mit einem Begräbnisplatz, dem sie dann als Kapelle diente (z. B. die ehemalige spätgotische St. Peterskirche in Frankfurt am Main, deren Kirchhof bis zu Anfang des 19. Jahrhunderts den gesamten Bestattungsbedürfnissen der evangelischen Bevölkerung genügte).

Die Absonderung der verschiedenen Plätze um die Kathedrale, des monumentalen Vorplatzes im Westen, der Kirchhöfe im Norden oder Süden und vielleicht auch noch um den Chor herum erfolgte durch Bauten und Baumassen, die an einzelnen Stellen dicht an die Kirche herantraten. Diese unlösbare Verbindung mit anderen, nicht kirchlichen Gebäuden erscheint wesentlich für den Charakter mittelalterlicher kirchlicher Baukunst. Nicht die theologische Abstraktion oder die hierarchische Distanz hat den mittelalterlichen Dom in seinem Verhältnis zum Stadtbild gestaltet, sondern die innere Verbindung mit dem gesamten Volksleben, aus dem er gewissermaßen organisch herauswächst. Das Volksleben erscheint mit dem vorschreitenden Mittelalter innerlich immer mehr religiös beherrscht, und umgekehrt gewinnt die damalige Kirche aus der gesamten Volkskultur ihre stärksten formbildenden Kräfte[1]).

Man hat oft schon die Frage aufgeworfen, wieso dem Mittelalter der Bau von Kirchen so wunderbar gelingt, während unsere Gegenwart hierzu keine künstlerische Fähigkeit mehr aufzubringen vermag. Die Antwort ist die, weil die Kirche für das Mittelalter die Summe aller geistigen Energien darstellt, nicht nur der Religion und Philosophie (Wissenschaft), sondern auch der praktischen Betätigungen, Kunst und Politik. Neben der Kirche gab es keine anderen geistigen Mächte mehr, Geistlichkeit und Geistigkeit waren damals schlechthin identisch. — Je mehr nun die Neuzeit den Menschen liberalisiert und intellektualisiert hat, desto mehr wird auch die Kirche ihrer früheren allumfassenden Funktionen entkleidet. Wissenschaft, Kunst, Politik machen sich selbständig, und es bleibt als letztes Reservat für die Kirche nur noch die Religion übrig, ein vor allem durch Tradition und Dogma geheiligtes Mystikum, für das dann die moderne Baukunst eine meist anachronistische Form zu schaffen hat.

Die dem Kultus selbst nicht dienenden Bauten, mit denen sich eine mittelalterliche Kirche, gemäß dieser ihrer zentralen Stellung in der mittelalterlichen Stadt, umgab, umfassen sachlich zwei Kategorien: die Wohn- und Verpflegungsbauten für

(1) Jakob Burckhardt über das Christentum des 13. bis 15. Jahrhunderts (Weltgeschichtliche Betrachtungen, 2. Auflage, Berlin und Stuttgart 1910. Die Religion in ihrer Bedingtheit durch die Kultur, S. 152, 153). Die Volksreligion macht damals ein höchst merkwürdiges Durchgangsstadium durch: Sie verflicht sich aufs engste mit der damaligen Volkskultur, wobei man nicht mehr sagen kann, welches das andere bedingt. Sie schließt ein Bündnis mit dem ganzen äußern und innern Leben der Menschen, mit all ihren Geistes- und Seelenvermögen, statt sich im Zwiespalt damit zu erklären. — Bei allen Mißbräuchen, Erpressungen, dem Ablaß usw. hatte die damalige Religion den großen Vorzug, daß sie alle höheren Vermögen des Menschen reichlich mitbeschäftigte, zumal die Phantasie. Während die Hierarchie zeitweise über die Maßen verhaßt war, war sie, die Religion, daher wirklich populär und den Massen nicht bloß zugänglich, sondern diese lebten darin, sie war ihre Kultur. — Ja, hier wäre die Frage aufzuwerfen, ob nicht der wahre Lebensbeweis einer Religion noch darin liegt, daß sie sich auf eigene Gefahr jederzeit kühn mit der Kultur verflechte?

Abb. 1. Tournai: Blick auf die Nordostwand der Grand' Place mit der dahinter aufragenden Kathedrale von der Rue des Maux aus

Abb. 2. Tournai: Westfront der Kathedrale (rest. um die Mitte des 19. Jahrhdts.) mit der Place de l'Évêché

Zu: FRITZ HOEBER, DIE STELLUNG DER KATHEDRALE IM STADTBILD VON TOURNAI

Abb. 3. Tournai: Der Töpfermarkt (Marché aux Poteries), vom Belfried aus gesehen

Abb. 4. Tournai: Der Marché au Charbon, nordöstlicher Vorplatz der Kathedrale, um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Nach einer Lithographie von Vasseur frères in Tournai

Zu: FRITZ HOEBER, DIE STELLUNG DER KATHEDRALE IM STADTBILD VON TOURNAI

den Klerus und die bürgerlichen Häuser zu Wohn- und Gewerbezwecken. — Eine Bischofskirche des Mittelalters pflegte ein vollständiges Kloster rings um sich anzulegen, den Palast für den Bischof mit den Versammlungsräumen für das Domkapitel, die reichlich bemessenen Appartements für die Domherren und die sonstige Priesterschaft, endlich ausgedehnte Vorrats- und Wirtschaftskammern. Es fehlt niemals auch an Gärten und Höfen aller Art, an Pfarrkapellen für die Gemeinde und an bischöflichen Privatkapellen, ja an einem besonderen Begräbnisplatz für die Domherrn, den zumeist ein vierseitiger Kreuzgang feierlich einschließt.

Auf diese Weise entstehen in sämtlichen mittelalterlichen Städten um die Haupt- wie aber auch um die Pfarrkirchen herum fest ummauerte, wirtschaftliche Autarkien[1]), kleine Städte in der Stadt selbst, die das griechische Vorbild des geweihten Temenos um den Tempel der Staatsgottheit historisch wiederholen. Notre-Dame von Paris hatte sich an die Nordseite seines Parvis, schon im 7. Jahrhundert, ein großes Frauenkloster erbaut, das Hôtel-Dieu. Dr. Eugen Kranzbühler wies neuerdings — in seinem Buch: Verschwundene Wormser Bauten, Worms 1905 — für die nächste Umgebung des Wormser Dom zwei frühere Bauwerke nach, eine Zentralkirche und ein Kapitelhaus, das an die noch erhaltene gotische Kapelle der Südfront sich unmittelbar anlehnte. Auch das Beispiel des Cloître épiscopale der Kathedrale von Tournai kann uns die besonders reiche Ausbildung einer solchen bischöflichen Klosteranlage schildern.

Bürgerliche Häuser zu Wohn- und Gewerbezwecken haben sich bereits seit Anfang der gotischen Periode im mütterlichen Schutz der monumentalen Kathedralbauten eingenistet[2]). Der mit gewaltiger persönlicher Anstrengung und wetteiferndem Ehrgeiz betriebene Neubau fesselt eine große Schar von Meistern und Arbeitern an die Baustelle, die sich nun ihre Wohnungen und Werkstätten im Schatten des aufsteigenden Doms errichten. Eine bis heute bestehende Dombauhütte der Art weist z. B. das Ulmer Münster auf: Es kommen dann bald die Behausungen der Meßner, Glöckner und Scheuerfrauen (nettoyeuses) und sonstiger Kirchendiener hinzu. Schließlich siedeln sich die mit dem katholischen Kult eng verbundenen Läden für Andachtsgegenstände längs der Mauer und zwischen den Strebepfeilern der Kathedrale an.

Nachdem diese Häuschen und Hütten sozusagen naiv und spontan rings um den Kirchenbau herum gewuchert sind, verfällt das Domkapitel mit echt spätmittelalterlichem Realitätssinn auf den Gedanken, sich daraus eine Einnahmequelle zu schaffen[3]): es verleiht dauernde Lizenzen zur Errichtung solcher Kleinbauten oder

(1) Vgl. Werner Sombart, Kunstgewerbe und Kultur. Berl. 1908: Wirtschaft und Kunstgewerbe 2. Aus der Klosterwerkstätte. Sombart zeigt hier, wie in den Klostersiedlungen des frühen Mittelalters Konsument und Produzent für alle leiblichen und geistigen Bedürfnisse immer identisch gewesen ist.

(2) Die Arbeit von Fernand Donnet über die Anfänge der Kirche Notre-Dame in Antwerpen zeigt sehr gut das Parasitenhafte dieser Bauten, die die Kirche umgeben. — Das berühmteste Beispiel für das Sichhineindrängen des Profanbaus in die Sakralarchitektur ist natürlich der Kölner Dom: die Gotik hatte hier nur den Chor und den unteren Teil der Westtürme vollenden können, eine vollständige kleine Stadt siedelte sich dazwischen und blieb bis zu dem formalistischen Ausbau seit 1840 bestehen.

(3) Diesen naiven Erwerbssinn bezeugen damals so ziemlich alle offiziellen Mächte in der lukrativen Ausnutzung ihrer Bauten. Als der Rat von Frankfurt am Main im Jahre 1405 die beiden Privathäuser „Römer" und „Goldener Schwan" zu einem größeren Rathaus erwirbt, ist das erste, was er unternimmt, der Einbau durchgehender Pfeilerhallen im Erdgeschoß, um sie, wie das die Bürger und die Vornehmen, sogar auch die Besitzer des königlichen Saalhofes mit den unteren Stockwerken ihrer Häuser zu tun pflegten, als Kaufläden für die Messen zu vermieten, — charakteristisch für den Handelsgeist nicht nur Frankfurts, sondern des ganzen späteren Mittelalters.

vermietet bereits bestehende für allerlei weltliche Handelszwecke gegen Entgelt, zumal da sich die anschließenden Kirchhöfe teilweise zu Märkten profaniert haben. So hatte sich in Tournai z. B. der nördlich der Kathedrale gelegene Friedhof partiell in einen Kohlenmarkt gewandelt, während der südlich gelegene bald zum Hühnermarkt, bald aber zum Töpfermarkt wurde (s. Abb. 5 u. 8). Mit dieser auf der Gewinnsucht der spätmittelalterlichen Domkapitel beruhenden Profanierung der Kirchenumgebung war der typische Einbau vollendet: im Westen die Kapitelsbauten, im Osten, an den Langseiten und um den Chor herum, auf und zwischen Friedhofsteilen stehend, die kleinen Häuser der verschiedenen Gewerbetreibenden. —

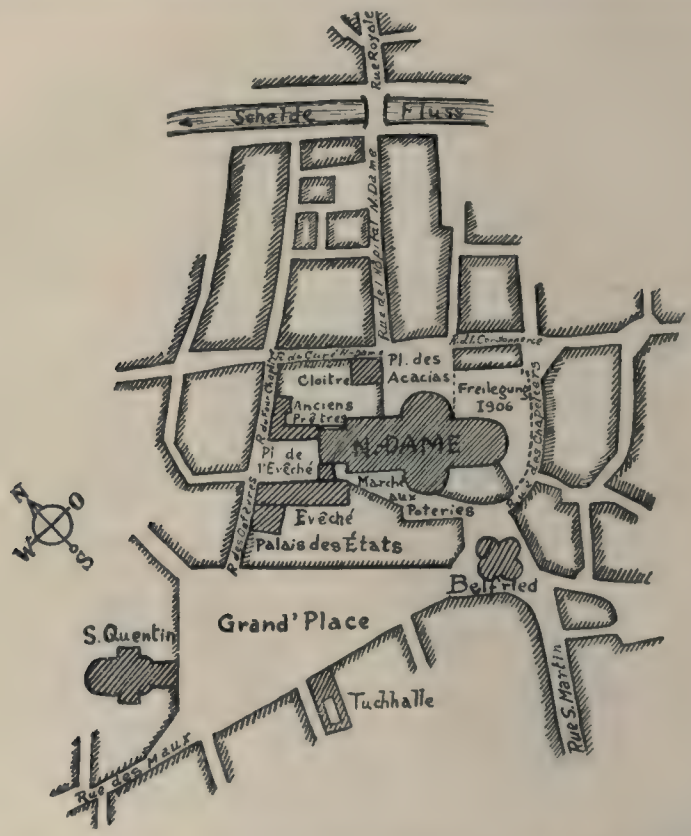


Abb. 5. Tournai: Stadtbauliche Umgebung der Kathedrale vor der Chorfreilegung und dem Straßendurchbruch nach der Rue des Chapeliers in den Jahren 1906 u. ff.

Gegen diese enge Verflechtung geistiger und profaner Interessen, die ihre Analogie in der formalen Unteilbarkeit des gotischen Architekturorganismus, des Pfeilers, des Bogens, der Wölbung, besitzt, bedeuten Reformation und Renaissance einen doppelten Widerspruch, eine Rationalisierung in ethischer und ästhetischer Hinsicht.

In ethischer Hinsicht: Die Reformation gefällt sich überall in der Rolle des die Händler aus dem Tempel treibenden Christus. Sie strebt nach einer Reinigung der Lehre wie der Kultstätten. Im Innern der Kirchen werden die Heiligenkapellen entfernt, am Außenbau die Devotionalienläden. Die inmitten ihres Kirchhofs freistehende Pfarrkirche wird zum Prototyp des neuen Protestantismus.

Abb. 8. Plan des ehemaligen bischöflichen Klosterbezirks von Tournai
Nach Voisin und Dejardin

In ästhetischer Hinsicht verlangt gebieterisch der theoretische Formalismus der Renaissance die Freilegung kirchlicher Monumentalbauten. Leon Battista Alberti ist der erste, der im 7. Buch De re aedificatoria (Florenz 1485) diese Forderung der freien Stellung präzis formuliert: Die stets anzustrebende Symmetrie des Anblicks verlange eine isolierte Lage in der Mitte eines Platzes oder breiter Straßen auf hohem Unterbau.

Diese von allem tätigen Leben abgelöste Kunst um der Kunst willen beherrscht die Situationsfrage bis ins 19. Jahrhundert hinein, das ja architekturästhetisch sich wesentlich als ein spätgeborenes Kind der Renaissance darstellt: Ein Konzilbeschluß der Empirezeit (1806), formuliert von dem großen Mailänder Bischof Carlo Borromeo, verordnet, die katholischen Kirchen sollen womöglich frei liegen, so daß man sie umgehen kann, wie das bei ihrer Weihe notwendig ist. Und auch auf protestantischer Seite verlangt noch das Eisenacher Programm von 1893 der kirchlichen Würde entsprechend die Lage auf einem freien Platz[1]).

Allerdings darf man nicht die beginnenden Reaktionserscheinungen übersehen: Jene Konzilkongregation von 1806 fügt als Nachsatz zu der Hauptforderung der Isolierung hinzu: „Es ist nicht unverständig, die Wohnhäuser der Kleriker, sei es nun der Bischöfe, Domherren oder der Pfarrgeistlichkeit, an die Kirche anzubauen“[2]). Und diese Reaktionserscheinungen mehren sich natürlich in der Romantik, die in reichstem Sinn wieder Verständnis findet und erweckt für die künstlerische und kulturelle Eigenart, für das organisch Gewachsene des Mittelalters. So schreibt der französische Katholik Graf Montalembert (1810—1870): „Es ist ein großer Fehler, die Umgebung gotischer Bauten zu zerstören. Sie sind nicht für die Wüsten gemacht, wie die Pyramiden, sondern um die zu ihren Füßen liegenden Wohnungen zu beherrschen.“ — In solchen Äußerungen, die bereits dem modernen Gedanken eines maßstäblichen Verhältnisses zwischen Kirchenmonument und profaner Umgebung vorausgreifen, bereitet sich der fundamentale baukünstlerische und ästhetisch-betrachtende Umschwung vor, der dann, wie oben schon angedeutet, in dem berühmten Werk Camillo Sittes seinen bleibenden Ausdruck erhielt.

Die moderne liberale Forderung der „Trennung von Kirche und Staat“ ist dem Mittelalter durchaus wesensfremd, wo beide Institute nicht nur geschichtlich auf-

(1) Evangelische Kirchenkonferenz zu Eisenach: „Die Kirche gehört auf einen offenen Platz und soll sich nicht an andere Gebäude anlehnen.“

(2) Es ist interessant zu sehen, wie gerade der Klassizismus seine Hauptforderung der freien Lage der Kirchen mit der Aufgabe der baulichen Verbindung mit den Residenzen des Bischofs und der Stiftsherren künstlerisch zu vereinigen suchte. A. E. Brinckmann bildet in seiner „Baukunst des 17. u. 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern“ (Handbuch der Kunstwissenschaft, Berl.-Neubabelsberg 1915) auf S. 269, Abb. 290, einen solchen Idealentwurf von 1765 des Pariser Frühklassizisten Marie-Joseph Peyre (1730—85) ab: In der geometrischen Mitte eines von doppelten Kolonnaden umzogenen Kreisplatzes erhebt sich der ebenfalls genau kreisförmige, zentralsymmetrische Kuppeldom, von dem nach den vier Himmelsrichtungen Säulenvorhallen ausstrahlen. Nach vorne und hinten entsprechen letzteren Treppenstufen mit seitlich abgrenzenden Tempelchen, die den großen Kolonnadenring des Kreisplatzes perspektivisch durchbrechen sollen. In der Querachse ordnen sich rechts und links außerhalb des Kolonnadenrings, aber architektonisch aufs engste mit ihm verschmolzen, die beiden prächtigen Hôtels mit Cours d'honneur, Corps de Logis etc. für den Erzbischof und für seine Domherren an, große seitliche Quadrate als Kontrast zu dem kreisförmigen Mittelbau. Das Ganze natürlich nur eine bis ins letzte durchgedachte Architekturphantasie ohne jede Aussicht auf irgendwelche Verwirklichung, aber doch höchst charakteristisch für das neue Raumempfinden des Klassizismus.

einander angewiesen waren, sondern sich in ihren Funktionen auch häufig und gerne gegenseitig vertraten. — So geht auch der Gegensatz der mittelalterlichen Auffassung der eingebauten Kirche zu der klassizistisch modernen der freiliegenden auf die tiefsten Gründe künstlerischer Soziologie zurück, auf den Gegensatz der Inhaltskunst, die engste Wechselwirkungen mit dem sie umflutenden Leben anstrebt, und der Formkunst, die sich in geistiger Selbstherrlichkeit von der profanen Wirklichkeit abschließt.

Wie ein Symbol erscheint hier die verschiedene Funktion, die im Mittelalter und in der Renaissance die eigentlichen Bildkünste ausüben: Im Mittelalter geben sich Malerei und Skulptur nur als dienende Elemente der dem praktischen Dasein verbundenen Baukunst, die Malerei als dekoratives Wandfresko, die Skulptur als tektonische Portalumkleidung. Die Renaissance dagegen legt um das Gemälde den es von aller Außenwelt trennenden, stark plastischen Goldrahmen, und sie will in den Werken der Skulptur — ihrer Mehrzahl nach zum mindesten — vor allem das auf hohem Sockel zu isolierende Einzeldenkmal sehen. Dort, im Mittelalter, haben wir, um die Schillersche Antithese zu gebrauchen, unbewußte oder „naive" Kunst, die sich in ihrem organischen Wachstum ohne weiters mit dem Leben aufs engste verflicht. - In der klassizistischen Renaissance macht sich dagegen artistische Bewußtheit, „Sentimentalität" geltend, die einen starken Trennungsstrich zwischen sich selbst und dem Leben zieht.

Man kann die gleiche Antithese schließlich noch mit einer Parallele aus der Dichtkunst belegen. Das naive Gedicht ist immer Gelegenheitsgedicht und als solches mit dem Leben unlösbar verbunden. Es kennt keinen das Dichtwerk besonders hervor- oder heraushebenden „Titel". Das sentimentale Gedicht jedoch liebt diese artistisch heraushebende Charakterisierung. Es ist bewußte Reflektion, künstliche Romantik, nicht aber Wort gewordenes Leben: Die ersten Dichtungen, vor allem Gefühls- und Gedankenlyrik, mit eigenbetontem Titel — d. h. nicht etwa sachlicher Inhaltsangabe — kommen in der Renaissance vor. Sodann tritt im naiven Gedicht, dem mittelalterlichen Epos, stets der Schöpfer hinter der Schöpfung zurück, der subjektive Dichter verschmilzt vollkommen mit seinem Stoff zur objektiven Einheit, während die moderne sentimentale Dichtung mit deutlicher Absicht Subjekt und Objekt in einem Gefühlsdualismus einander gegenüberstellt bis zu solchem Übermaß, daß sogar die eigene Seele zwiefältig zerspalten erscheint wie in jenem zwischen 1504 und 1511 geschriebenen Madrigal des Michelangelo, der auch hierin wieder zu dem großen Zerbrecher alles Überlieferten wird:

Come puo esser, ch'io non sia piu mio?
O Dio, o Dio, o Dio!
Chi m'ha tolto a me stesso,
Ch'à me fusse piu presso
O più di me potessi, che poss'io?
O Dio, o Dio, o Dio!

Die Dichtungen des Michelagniolo Buonarotti, hrg. von Carl Frey. Berlin 1897, VI.

II. Die künstlerische Wirkung mittelalterlicher Kirchen im Stadtbild:

a) Grundsätzlich und allgemein.

Der Wandel der verschiedenen Stile hat ebensoviele verschiedene Wirkungsarten des architektonischen Kunstwerks gezeitigt[1]). Die drei stereometrischen Faktoren

(1) Ich verweise hier dankbar auf das vorzügliche Werk von Regierungsbaumeister Hermann Sörgel: Einführung in die Architektur-Ästhetik. Prolegomena zu einer Theorie der Baukunst. München 1918, VI. Kap. S. 148ff.: Wesen der Architektur als raummäßige Kunst.

der Fläche, des Körpers und des Raumes, letzterer eine Vereinigung der wesentlich optischen Flächenwirkung mit den taktisch körperhaften Massen, erscheinen, sich nacheinander ablösend, in Führerstellung in der Kunstgeschichte: In Führerstellung, wohlgemerkt, denn Architektur wird immer Raumkunst bleiben und auch bei Flächen- oder Körperarchitekturen wird das Räumliche mitempfunden werden müssen. Nur tritt es dann gegenüber jenen anderen Faktoren als nur untergeordnet zurück.

Der frühchristliche und der romanische Stil baut seine Architekturen noch wesentlich flächenhaft auf, sowohl indem er die Wände als solche in reliefmäßig glatter, einheitlicher Oberfläche eines Gebäudes beläßt, ohne sie in zu starken Vertiefungen oder Vorsprüngen plastisch zu bewegen, als auch, indem er die verschiedenen Ansichten für den Betrachtenden scharf voneinander trennt. Auf diese Weise gibt es nur streng frontale Fassadenbilder, aber keine Übereckansichten.

Je mehr nun die romanische Flächenkunst sich durch den Übergangsstil zur Gotik hin entwickelt, desto mehr gelangt das Prinzip des Körperhaften zu reicher Entfaltung. Das Relief der Raumwände nimmt in mannigfacher Weise zu durch immer stärker werdende Gliederung: die Portale tiefen sich stufenförmig ein, den Mauern werden Strebepfeiler, Halbsäulen, Lisenen usw. vorgelegt, im Grundriß gebrochene Chöre und Erker treten aus der Wandfläche hervor. Die schlichte Planprojektion wird zugunsten der mehr komplizierten, lebendig kraftvolleren Übereckansicht für die künstlerische Betrachtung aufgegeben.

Es ist das für die Gotik Charakteristische, daß sie vorzugsweise Eckansichten zeigt. Auch die Kathedrale will möglichst schräg gesehen werden, der Chor nicht nur als eine in seiner polygonalen Form besonders reizvolle Partie, sondern auch die Fassade, um die Türme in ihren plastischen Massen, die Portalgeschosse in dem Licht- und Schattengegensatz ihrer tief ausgebuchteten Laibungen, der reichen Galerien und großartigen Maßwerkrosen stark zu differenzieren. Die mannigfaltig kurvierten Gäßchen des gewachsenen gotischen Stadtgrundrisses unterstützen noch diese architektonischen Schrägwirkungen und die daraus folgende, gesteigerte Plastizität.

Die Renaissance endlich und die sich ihr formal anschließenden Stile des 17. und 18. Jahrhunderts vereinen das körperhafte Empfinden der Gotik mit dem klaren Flächenbewußtsein der frühmittelalterlichen Baukunst zu einem neuen räumlichen Ausdruck. Die kubisch fest begrenzten und gegliederten Massen werden in ein bewußtes System von Vertikal- und Tiefenachsen, von stark horizontal wirkenden Verbindungen eingestellt, das auch dem Betrachter an jedem Punkt des stadtbaulichen Ganzen seinen bestimmten Platz anweist. Es ist die starke und unlösbare Verknüpfung aller Einzelglieder mit dem Ganzen, der geistige Organismus, dessen erster Verkünder Leon Battista Alberti[1]) war. — Sobald freilich das Gefühl für diese auch wesentlich räumliche Einheit nachläßt, wird die groß gedachte Form zum leeren Formalismus. Diesen Weg ist, wie oben geschildert, der neue Stadtbau leider gegangen, indem er die plastisch gebundene Symmetrie der monumentalen Renaissance- und Barockbauten, z. B. auch der Kirchen, zu einer völlig haltlosen Isolierung verflüchtete und damit jeden organischen Zusammenhang von körperhaftem Architekturwerk und umgebendem Luftraum auflöste.

(1) In einem Schreiben an Matteo de' Pasti vom 18. Nov. 1453: Le misure e proporzioni de' pilastri, tu vedi onde elle nascono. Ciò che tu muti discorda tutta quella musica.

Der ästhetische Grundgedanke des neueren Stadtbaus besteht in der Schaffung geschlossener Architekturbilder[1]). In der Gotik herrscht ein noch unbewußtes Gefühl dafür, das erst in der Renaissance, mehr noch im Barock zu vollem Bewußtsein, vor allem aber zu mannigfaltig sich betätigendem Ausdruck gelangt.

Daß schließlich auch unsere Zeit für solche Bildhaftigkeit im Stadtbau wieder Organe gewonnen hat, verdanken wir den erfolgreichen Arbeiten von Camillo Sitte, Karl Hocheder, A. E. Brinckmann[2]) u. a. Der Platz, der Architekturraum im allgemeinen, wird als ein künstlerisches Ensemble aufgefaßt, in welchem zwischen dem Nahen und dem Abgerückten, den Seiten und der Mitte das bildähnliche Verhältnis von Rahmen und Füllung besteht. In solchem geschlossenen „Architekturbild" herrschen dann naturgemäß auch bestimmte feste Maßstäbe nach allen drei Richtungen: ein Tiefenmaßstab durch Wiederholung des gleichen Baugliedes in perspektivischer Anordnung[3]); ein Maßstab der Höhen und Breiten durch Gegensätze der Richtung — emporschießender Turm, sich breit hinlagerndes Schiff; ein Maßstab der Größen — kleine Bürgerhäuser etwa mit ihrer vielfachen Fenstergliederung, sich an ein einfach großartiges Kirchenschiff anschmiegend — und endlich ein Maßstab der plastischen Baumassen.

Alle diese Wirkungsproportionen besitzt in hervorragendem Grad eine Kirche, die im Herzen einer mittelalterlichen Stadt liegt. Ihre individuelle Schönheit ist eben damit auf Tod und Leben verbunden. Welch ein Irrtum, welche Torheit wäre es deshalb, sie aus dieser ihrer organischen Umgebung herauszulösen, sie, wie der technische Ausdruck lautet, „freizulegen"[4]).

b) Mit besonderem Bezug auf die Kathedrale von Tournai.

Notre-Dame von Tournai ist mit dem Bild der alten Scheldestadt aufs innigste verwachsen. Nicht nur, daß von der Bischofskirche aus der eigentliche Stadtplan der ehemaligen Merowingergründung sich folgerichtig entwickelt hat — wie wir bei der Beschreibung des einstigen bischöflichen Klosterbezirks noch genau zu verfolgen Gelegenheit haben werden. Auch der architektonische Aufbau der in weiter Ebene hingelagerten Häusermassen ordnet sich mit überzeugender Bildhaftigkeit der krönenden Kathedrale unter. Durch sie erhält die Stadt Tournai im höchsten Wortsinn „Silhouette", d. h. formenklare Einheit. Mag man aus

(1) Vgl. Professor Karl Hocheder: Gesichtssinn und baukünstlerisches Schaffen. Festrede, gehalten bei der Akademischen Jahresfeier der Technischen Hochschule zu München am 7. Dez. 1909. — Internationale Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik. 4. Jahrgang, Nr. 2, 8. Januar 1910, S. 34—50.

(2) A. E. Brinckmann, Platz und Monument. Berlin 1908. Deutsche Stadtbaukunst in der Vergangenheit. Frankfurt a/M., 1911. Stadtbaukunst des 18. Jahrhunderts (Städtebauliche Vorträge aus dem Seminar für Städtebau an der Technischen Hochschule zu Berlin, Bd. VII, Heft 1), Berlin 1914.

(3) Adolf Hildebrand, Das Problem der Form in der bildenden Kunst: IV. Flächen- und Tiefenvorstellung. Derselbe: Einiges über die Bedeutung von Größenverhältnissen in der Architektur. Gesammelte Aufsätze. Straßburg 1909.

(4) „Die den größten Teil des 19. Jahrhunderts charakterisierende Denkmalpflege hat in konsequenter Übertragung der jeweiligen modernen künstlerischen Ideen auf die Werke der Vergangenheit deren geflissentliche Annäherung an die für schön und richtig erachteten objektiven Formen durch Restaurierung für ihr Recht und ihre Pflicht gehalten und infolgedessen mehr an Denkmalswerten vernichtet als alle barbarischen Zeiten und vandalischen Zerstörungen zusammen." Hans Tietze, Die Methode der Kunstgeschichte, S. 281: Denkmalpflege.

irgend welcher Himmelsrichtung sich ihr nähern, immer erhebt sich das gewaltige Massiv des niederen romanischen Langhauses, des mit seinem ausgreifenden Strebewerk hoch aufgestelzten Chors und jener wundervollen Gruppe der fünf Vierungstürme dazwischen als die prächtige architektonische Krone der ganzen Stadt.

Seit altersher hat man gerade diese Türme als eigentliches Charakteristikum der Kommune empfunden: man etymologisierte von „Tours" auf „Tournai"[1]), und ebenso wurde die heimische Dialektdichtung niemals müde, ihre „Cheoncq Clotiers de Notre-Dame" mit treuherzigem Humor zu verherrlichen[2]).

Auch das Straßenbild selbst wird überall von der Turmgruppe beherrscht, sei es, daß man sich von Nordosten von der Rue Royale, der ehemaligen Rue du vieux Curé, nähert, sei es, daß man den durch den hier aufragenden Belfried noch bereicherten südwestlichen Blick aus der Rue St. Martin genießt — immer füllen bis auf weite Entfernungen hin die fünf Türme von Notre-Dame das Straßenlichte zwischen den massiven Hauswänden aus. Besonders großartig erscheint vor allem auch der Schrägblick von Westen, aus der Rue des Maux auf die Nordostwand der Grand' Place hin (Abb. 1): Die reiche Gruppe des schweren Vierungsturms, umgeben von den vier schlanken, viergeschossigen Ecktürmen, auslaufend in dem mächtigen Rücken des gotischen Hochchors mit seinem abgespreizten Strebewerk, erhebt sich auf dem schlichten Sockel gleichförmig verputzter Bürgerhäuser, deren reihenmäßig wiederholte Fensterrechtecke — wie oben schon angedeutet — einen präzisen menschlichen Maßstab für die übermenschliche Monumentalität des Kathedralhochbaus abgeben[3]).

Das alles sind unabsichtliche Wirkungen, nur organisch gewachsen im Lauf der sich aneinander reihenden Architekturstile, nicht einzelner und bestimmter Bauperioden und -schöpfer. Klar beabsichtigte Wirkungen stellen sich eigentlich erst in den Fassaden der Kathedrale und den ihnen vorgelagerten Plätzen dar. Der wichtigste Platz wird hier, wie die allgemein-historische Einführung in unser Problem darstellte, natürlich der nahezu quadratische Westplatz vor dem Haupteingang der Kathedrale sein müssen. Als monumentale stadtbauliche Vorbereitung der Bischofskirche zeichnen ihn strenge räumliche Geschlossenheit und eine absichtlich symmetrische Haltung aus, man möchte fast sagen, eine durch die Kunstentwicklung vollzogene Verschmelzung von frühmittelalterlich-romanischem Flächengefühl und barock räumlichem Kubismus (Abb. 2).

Der — allerdings um die Mitte des 19. Jahrhunderts stark restaurierte — frontale Querschnitt der romanischen Basilika mit seinen seitlichen schlanken Treppentürmen erscheint in der Tiefe eingefügt zwischen wesentlich jüngeren, barocken Rahmenbauten. Eine den frühmittelalterlichen Narthex ersetzende Vorhalle mit

(1) Les Delices des Pays ou Description géographique et historique des XVII Provinces Belgiques. 7me Edition, T. III. A Paris et se trouvent à Anvers 1786, p. 131: „Plusieurs tours, qu'on y voyait lui ont donné ce nom (de Tournai)".

(2) Vor allem der in pikardischem Patois reimende Volksdichter Adolphe Leray (1810 bis 1895): Les Cheoncq Clotiers. Chansons populaires Tournaisiennes. (Librairie Vasseur-Delmée in Tournai. 5me Edition 1899). Vgl. Fritz Hoeber, Die fünf Türme zu Notre-Dame zu Tournai. Der Belfried. 2. Jahrg. 9. Heft, März 1918, S. 430—432.

(3) Vgl. die ähnliche, noch nicht einmal so ausgeprägte Situation der Kathedrale von Chartres über der Place du Châtelet, auf die A. E. Brinckmann ebenfalls mit den Worten hinweist, daß dieser als Eingang der Stadt sich weit öffnende Platz wie eine ruhige, niedere Basis für die emporstrebenden Massen der wundervollen Kathedrale wirke. (Stadtbaukunst des 18. Jahrhunderts, S. 32, Abb. 39. — Frankreichs klassische Stadtbaukunst, Architektonische Rundschau, 28. Jahrg., Heft 8, S. 32, Abb. 23.)

Abb. 6. Die freigelegte Kathedrale von Tournai 1906, Grundriß (nach „Der Städtebau", VII. Jahrg. Heft 3)

Abb. 7. Entwurf zu einer neuen, teilweisen Umbauung des Chors der Tournaiser Kathedrale von Dombaumeister C. Sonneville (nach „Der Städtebau", VI. Jahrg., Heft 3)

Zu: FRITZ HOEBER, DIE STELLUNG DER KATHEDRALE IM STADTBILD VON TOURNAI

sehr unregelmäßigen Bogenjochen aus der Zeit der absterbenden Spätgotik, eine Schöpfung des Bischofs Charles de Croy (1524 bis 1564), verhüllt den Unterteil der einst romanischen Fassade mit seinem Doppelportal. Die beiden rahmenden Barockpaläste, die leichte und feine Pilasterfront des „Hôtel des Anciens Prêtres" von 1755, hinter der sich heute die Stadtbibliothek birgt, und das schwere Gebäude des Bischofspalastes — begonnen 1671, das Hauptportal datiert 1751 — sind zwar untereinander nicht geometrisch gleich, aber gerade solche leichte Assymmetrien gehören zu den Wirkungsmitteln eines organisch schöpferischen Stadtbaues. In diesem Sinn, als eine den baukünstlerischen Reiz noch steigernde Assymmetrie, wirkt auch der von der bischöflichen Kapelle überbaute Durchgang im Südosten der Place de l'Évêché, die sogenannte Fausse Porte, mit ihrem flachen, tragenden Stichbogen und der charakteristisch frühgotischen, mit dienstartigen Säulchen und zierlichen Knospenkapitellen gegliederten, Dreifensterfassade darüber[1]).

Geht man durch diesen Bogen der Fausse Porte unter der Bischofskapelle hindurch, so befindet man sich auf dem heutigen Töpfermarkt (Marché aux Poteries), einstmals Hühnermarkt (Marché à Poules) genannt, dessen an das Querschiff der Kathedrale anstoßender Teil Begräbnisplatz der Pestkranken war. Der Platz unter der Porte du Capitole, dem Südausgang des Querschiffes, soll einst der Vollziehung bischöflicher Urteile gedient haben, wobei die Richter in der dreibogigen Laube über dem Portal saßen (s. Abb. 3, ferner auch den Grundriß der Kathedrale auf dem Gesamtplan des bischöflichen Klosterbezirks, Abb. 8).

Wie oben im allgemeinen dargelegt, hat dieses in malerischer Weise zwischen der Südseite der Kathedrale und den Gärten der Bischofsresidenz sich eintiefende Dreieck durchaus nicht ursprünglich den Charakter eines „öffentlichen Platzes" besessen. So ist denn seine Erscheinung völlig Zufallswirkung von sehr Verschiedenartigem, im Laufe der Jahrhunderte zusammengewachsen. Wenn man vom Belfried aus diesen reichhaltigen Blick genießt, so erscheinen rechts im Vordergrund zweistöckige Handwerkerhäuser, aus Ziegeln und gelbem Kalkstein im niederländischen Spätrenaissancestil errichtet[2]). Ihre Reihe beginnt bereits den Chor einzuschließen, indem sie den ovalen Anbau der Sakristei als feste Straßenwand verdecken[3]). Weiterhin folgen nun die runde Apsis des jüngeren Querschiffes der Kathedrale, im Übergangsstil, und das ältere, romanische Langhaus. An dessen Seitenschiff erscheint dazwischen angeschoben die hochgotische Kapelle des hl. Ludwig, mit ihren ausgebildeten, spitzbogigen Maßwerkfenstern zwischen festen Strebepfeilern, ein formal stark sprechender Kontrast zu der sie umgebenden romanischen Flächenmäßigkeit. Gegenüber auf der Südseite der St. Vincentkapelle erhebt sich als fester Eckblock ein Giebelhaus mit schlanken Rundtürmchen, die Privatwohnung des Bischofs, trotz den kargen und gotisch knappen (leider wieder stark restaurierten) Formen bereits dem 17. Jahrhundert angehörig, da es von Bischof Maximilian Villain de Gand (1616—1644) erbaut wurde. Eine massive Mauer schließt den bischöflichen Garten ab und gibt die notwendige Verbindung zu den Kleinbürgerhäusern am Südrand des Marché aux Poteries.

Hier ist dank der geringen modernen Verkehrsbedürfnisse die historische Platz-

(1) Bischof Stephanus (1191 bis 1203) baut 1198 diese Kapelle St. Vincent zugleich als Verbindungsgang zwischen Bischofspalast und Kathedrale: „Deambulatoria episcopali aulae cohaerentia et capellam Sti Vincentii multo sumpto fecit fabricare."

(2) Ihre Bauerlaubnis gewährte ein Vertrag zwischen dem städtischen Kolleg der Consaux und dem Domkapitel vom 8. Februar 1677.

(3) Die Sakristei wurde 1622 als Heilig-Geistkapelle erbaut.

einheit noch glücklich bewahrt worden. Auf dem andern seitlichen Friedhof der Kathedrale, im Norden der jetzigen Place des Acacias, sind dagegen starke Eingriffe zu verzeichnen. Es war ein seitlich gut geschlossener Breitenplatz (Abb. 4), der sich hier vom Auslauf der Rue de l'Hôpital Notre-Dame zur Nordfront der Kathedrale hin öffnete. Zunächst als Freiplatz zu allerlei Marktzwecken benutzt, wie er denn auch mancherlei Namen aufweist: Monchiel (Monticellus), kleiner Berg oder Marché au Charbon, Kohlenmarkt. Dann der an die Kathedrale dichter herangerückte Teil als Hauptbegräbnisplatz der Stadt verwandt, sich auch noch um die nördliche Hälfte des Hochchors herumziehend.

Auf der Westseite war dieser Nordfriedhof von dem bischöflichen Kloster begrenzt, dessen letzte Reste 1912 bei Errichtung der Postzentrale schwanden. Zwischen diesem Kloster und der Friedhofsmauer steigt die heute noch benutzte Treppe zu der Porte Mantille, dem nördlichen Seitenportal des Langhauses hinauf. Im Osten war der Monchiel durch eine Reihe kleinerer Gebäude, die „Remise de l'Aigle" — dem Aufbewahrungsort eines städtischen Wappenadlers, der am Himmelfahrtstag unter Beteiligung von Klerus und Bürgerschaft auf der Grand' Place aufgepflanzt wurde —, die Keller des Domkapitels usw. abgeschlossen, außerdem noch durch eine feste Mauer, die senkrecht auf die Rue de la Cordonnerie zulief. — Diese ganze Situation eines verkehrsruhigen Breitenplatzes, der richtigen Basis für die Seitenfront der Kathedrale, bewahren noch ältere Lithographien aus der Mitte des 19. Jahrhunderts wie unsere Abb. 4 nach Vasseur frères.

Der Platz, vor allem der Kirchenplatz der Stadtbaukunst alter Zeiten hatte etwas von der Geschlossenheit eines gemütlichen Wohnraumes: wenig Türen und viel Stellwände. Darum heben sich vor diesen breiten Wandflächen die monumentalen Akzente so kraftvoll heraus, verflattern dagegen in dem modernen Wirrwarr der vielfach sich kreuzenden Verkehrslinien, der richtungslos sich öffnenden Straßendurchbrüche.

Ein solcher Straßendurchbruch hat seit 1906 die Geschlossenheit der Place des Acacias ganz zerstört, den stadtbaulichen Organismus der Kathedrale zum mindesten teilweise (s. Abb. 5 u. 6): Er trat unter dem üblichen Namen einer „Freilegung" der Kathedrale auf, indem er längs der Südostseite des Chors alle die privaten Anwesen wegfegte, die sich zwischen der Place des Acacias, der Rue de la Cordonnerie und der Rue des Chapeliers als ein fester, geschlossener Block befanden. Dadurch wurde allerdings eine abgekürzte Verkehrsader von der Rue de l'Hôpital Notre-Dame am Belfried vorbei zur Rue St. Martin eröffnet, aber aus welchem Grund und auf wessen Kosten! Hatte sich wirklich in dieser stillen Provinzstadt des Hennegau von kaum 40000 Einwohnern jetzt ein solcher Riesenverkehr entwickelt, der gebieterisch nach „Begradigungen" und „Durchbrüchen" auf Kosten gewachsener monumentaler Schönheit verlangte?[1])

Indem man die Nordseite des Chors freilegte, enthüllte man nicht nur eine häßliche Sockelmauer der Spätrenaissancezeit, die die sechs geraden Joche des Chors hier begleitet, man sündigte vor allem auch gegen die ursprüngliche Wirkungsabsicht dieses merkwürdigen Ingenieurgerüstes aus Stein und himmelanstrebender Phantasie, gegen die künstlerischen Absichten seiner gotischen Erbauer. Denn alle gotischen Chöre wollen „eingebaut" sein, d. h. das Strebesystem als solches besitzt

(1) Vgl. die sehr beherzigenswerten, grundsätzlichen Warnungen, die der zu früh verstorbene Bürgermeister und Baurat der Stadt Cöln, Carl Rehorst, in seinem auf dem 8. Tag für Denkmalpflege zu Mannheim 1907 gehaltenen Vortrag: „Alte Städtebilder und moderner Verkehr. Müssen alte Städtbilder modernen Verkehrsrücksichten geopfert werden?" ausspricht. (Im Druck erschienen als 38. Flugschrift des Dürerbundes. Georg D. W. Callwey, München 1908.)

für den gotischen Baumeister keine Form- oder Fassadenschönheit als Außenarchitektur. Ihm ist es nur notwendige technische Hilfskonstruktion zur Erreichung des ihm als Wesentlichstes vorschwebenden innenräumlichen Eindrucks des hohen Chors. Darum beläßt der Gotiker die unteren Teile seiner Strebepfeiler in ihrem Charakter als sockelhaft ungeformte Substruktionen. Erstwo sie sich über die sie absichtlich verdeckenden, profanen Umbauten erheben, regt sich auch in den Strebepfeilern ein feineres ornamentales Leben in zierlich ausgebildeten Fialenkrönungen mit Krabben, Kreuzblumen und schönen Vierpaßfriesen.

Dieses reizvolle Bild, wie aus der Irdischkeit niederer Bürgerhäuser die Ornamentblumen des gotischen Strebewerks hoch herauswachsen, ist durch die rohe, so ganz unorganische Freilegung des Chorhauptes an der Nordseite unwiederbringlich dahin, — hoffen wir, daß an der Südseite diese malerisch-architektonische Komposition sich mit mehr Glück halten läßt![1])

III. Der ehemalige bischöfliche Klosterbezirk von Tournai und die Stellung der Kathedrale in ihm.

Im Mittelalter waren Künstlerisches und Zwecklich-Sachliches aufs engste miteinander verknüpft. Oben wurde schon ausgeführt, daß das Mittelalter keinerlei Scheidung von Ästhetik und Leben kannte, die erst später dann mit vollstem Bewußtsein die Renaissance vollzogen hat.

So war denn auch die gesamte stadtbauliche Situation der mittelalterlichen Kathedrale in ihrer engen Verflechtung mit kirchlichen Nutzbauten und ganz profanen Häusern, in dem sie umgebenden Wechsel von bald kompakten Anbauten, bald platzmäßigen Freiflächen rein zweckhaft entstanden. Ein sprechendes Musterbeispiel hierfür ist der mittelalterliche bischöfliche Klosterbezirk, der sich einst um die Kathedrale von Tournai herum ausbreitete[2]).

Die Regel des hl. Chrodegang, des einstmaligen Bischofs von Metz, verlangt obligatorisch die Vereinigung aller zu einer Bischofskirche gehörigen Kleriker in gemeinsamer Lebensführung. Kanonisch wurde diese Regel erst auf dem Aachener Konzil im Jahre 816. Damit war der formelle Abschluß geschaffen für einen schon seit langem sich überall durchsetzenden Zustand, die „Claustura" oder „Claustra Canonicorum", auch „Aedes Canonicorum" genannt. Aus diesem Begriff der fest abgeschlossenen geistlichen Wohnstätte am Dom entwickelte sich dann etymologisch das deutsche Wort „Kloster", das französische „Cloître". Inhaltlich umschließen sie die Wohnungen für den Bischof, für die Domherrn oder Canonici, die zusammen die „Kurie" des Domkapitels bilden, und für die niedere Geistlichkeit der Pfarrer und Kapläne. Außerdem gehören zu solcher „Claustura" ein meistens quadratischer Kreuzgang, dessen innerer Rasenplatz die vornehme Begräbnisstätte des Kapitels abgab, dessen äußerer Umgang aber die Verbindung schuf zwischen den vielfältigen, von der Klerisei benötigten Räumen, der Hauskapelle, dem Kapitelsaal, der Bibliothek, dann dem großen Speisesaal oder

(1) Es besteht allerdings ein Projekt, die jetzt noch vorhandenen südöstlichen Reihenhäuser ebenfalls zu entfernen und ihre gleichmäßig verlaufende Wandfläche durch zickzackförmig einspringende Neubauten mit Grünanlagen dazwischen zu ersetzen (s. Abb. 7). Dieses Projekt ist baukünstlerisch durchaus abzulehnen, mögen auch noch so viele praktische Gründe für eine Erweiterung und eine gartenmäßige Bebauung des Platzraums zwischen Kathedrale und Belfried sprechen.

(2) Vgl. Du Cloitre de la Cathédrale de Tournai. Son Histoire par M. le vicaire général Voisin. Mémoires de la Société Historique et Littéraire de Tournai. Tome 6, 1859. p. 51—105.

Refektorium — im frühgotischen Kloster Maulbronn gibt es bekanntlich ein Mönchs- („Herren"-) und ein Laienrefektorium —, dem gemeinsamen Schlafsaal oder Dormitorium, den reichlichen Vorratskammern, Küchen, Scheunen und Kellern, gemäß dem mittelalterlichen Grundsatz der sich selbst versorgenden Eigenwirtschaft. — Der Bischof hatte allerdings stets in baulich festem Zusammenhang mit dieser der Allgemeinheit dienenden Anlage seine Wohnung für sich.

So ähnelte die Umgebung einer mittelalterlichen Bischofskirche in allen Stücken einem ländlichen Kloster, wie dies ja auch die damaligen Namen für Kathedrale deutlich bezeugen: mlat.: monasterium, mfr.: moustier und deutsch, vor allem süddeutsch bis auf unsere Tage: Münster. — Architektonische Kernpunkte waren, wie gesagt, die Kreuzgänge, um die sich bereits in romanischer Zeit die übrigen Kapitelbauten herum kristallisierten: Aus Frankreich kann man den Kreuzgang der Kathedrale von Laon als hervorragendes Beispiel anführen, aus Spanien den von Barcelona. England gibt besonders viele und reiche Beispiele: Salisbury, Durham, Gloucester, Exeter, Hereford, Norwich, Worcester. Aber auch Deutschland hat in Mainz, Regensburg, Augsburg, Magdeburg und Erfurt prachtvolle Überreste solcher um den Kreuzgang sich lagernder, bischöflicher Clausturae.

Die Gründung des Domklosters von Tournai geht auf eine Schenkung Kaiser Ludwigs des Frommen an den Bischof Wendilmar zurück, welche Aachen 817 datiert ist[1]). Dieses Claustrum gewinnt im Lauf des IX. Jahrhunderts immer mehr an Ausdehnung. Nach der Gewohnheit einer mittelalterlichen Abtei vereinigt es in sich alle Handwerker- und Wirtschaftsbedürfnisse des Kapitels. Vor allem umgibt es sichauch mit einer festen, turmbewehrten Mauer, die damit Tournais Charakter als selbstherrliche, vom Bischof regierte Stadt offenbart[2]). Voisin und Dejardin haben den Verlauf dieser frühmittelalterlichen, bischöflichen Stadtumfassung nachzuzeichnen versucht: sie ging von der Rue du Fossé im Westen bis zur ehemaligen Pfarrkirche St. Peter im Osten einschließlich, ungefähr die Mitte einhaltend zwischen der Kathedrale und dem Scheldefluß. Östlich der Kathedrale folgte der Mauerzug der ehemaligen Rue de Lormerie (Straße der Klein- oder Nagelschmiede), heute Rue des Chapeliers bis zum Belfried, lief dann an der Nordseite des ursprünglich außerhalb der Stadt gelegenen Marktplatzes, der heutigen Grand' Place, entlang, um bei dem bastionsartig ausspringenden, runden Tour de l'Evêque in die Rue du Châtelet, heute Rue des Choraux und die Rue du Fossé wieder einzubiegen.

Zwei Festungen als erhöhte Eckwerke verteidigen das alte Cloître der Kathedrale von Tournai: das Châtelet, Castellum, im Nordwesten und das Castrum, Château de St. Pierre, im Südosten. Letzteres um die 1822 abgetragene Pfarrkirche St. Peter, einem Bau des Übergangsstils, wie ein befestigter Kirchhof herumgebaut, bildete (nach Hoverlant) einen Teil der Domäne der merowingischen Könige und bestand schon 575. Von König Chilperich wird das Castrum St. Pierre

(1) Dieses Ludovici Regis Privilegium ist abgedruckt bei Voisin, l. c., p. 76—77. Datum XII. Kal. decembris anno Christo propitio imperii Domini nostri IV. indictione XI. Actum Aquisgrani palatio regio in Dei nomine feliciter. Amen.

(2) „Le Clos Capitulaire", das Gehege des Domkapitels oder die „Domfreiheit", in der rechtlichen Bedeutung eines Asyls, bestand bereits vor der Stadtummauerung, die, wie das auch Voisin und Dejardin aufzeichnen, einen weiteren Umkreis umspannte. Das Clos Capitulaire war aber auch von Mauern und Graben umzogen, woraus sich z. B. der Straßenname „Rue du Fossé" oder heute „Rue des Fosses" an seinem Westrand erklärt. Wie das alte Cloître von Soignies war auch das von Tournai ursprünglich mit runden Mauertürmen bewehrt.

den Bischöfen von Tournai geschenkt, die, wie auch Gregor von Tours betont, im 6. Jahrhundert die tatsächlichen Alleinherrscher der Stadt waren. Der Einfall der Normannen 881 zerstörte, nach dem Bericht Hoverlants, dieses Castrum vollständig.

Die genaue Lebensführung der Insassen des Domklosters, der Canonici, war, wie gesagt, vorgeschrieben durch die „Regel des hl. Chrodegang", die auf dem Aachener Konzil 816 kanonisiert wurde. In ihrem 135. Canon verordnet sie die Einrichtung von Domschulen für interne und externe Schüler, d. h. dort wohnender Pensionäre und bloßer Tagesschüler aus Stadt und Umgebung. Die Tournaiser Bischofsschule, von St. Eleuthère (501 zum Bischof geweiht) und St. Médard gegründet, behält die größte Bedeutung als geistiger Mittelpunkt des Hennegaus während des ganzen Mittelalters.

Außer dem geistigen Unterricht verlangt die Regel des hl. Chrodegang aber auch die Gemeinsamkeit des leiblichen Lebens für die Domherren, damit als Gebäude je ein großes Refektorium und ein großes Dormitorium. Die Normanneneinfälle im 9. Jahrhundert zerstören mit den Gebäuden auch diese kommunistische Verpflichtung. Die Strenge der kluniazensischen Reform stellt sie im 11. Jahrhundert wieder her (Römische Konzile von 1059 und 1063), nun aber nicht mehr als Regel des hl. Chrodegang, sondern als Regel des hl. Augustin. — Gegen Ende des 12. Jahrhunderts erst läßt dieser Zwang nach, wie denn die Pflicht für die Domherrn, im Kloster-Dormitorium zu schlafen, um 1201 in Reims aufgehoben wird, um 1209 in Tournai. Trotzdem bleibt das Domkloster von Tournai in seiner abteiähnlichen Form noch weiter bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts bestehen, wie eine Erwähnung durch Aubert Lemire kurz vor 1640 bekundet.

Wie schloß sich nun dieses Domkloster in Situation und Architektur der Kathedrale an? — Die eigentlichen Wohn- und Wirtschaftsgebäude des Domkapitels umfaßten den Block vom Querschiff der Kathedrale westlich bis zur Rue du Four Chapitre („Backofen des Kapitels"), ehemals „Rue du Puich l'évêque", südlich begrenzt von der Place du l'Evêche, nördlich von der heutigen Rue du Curé Notre-Dame, ehemaligen „Rue des Chanoines" (Abb. 8). Dicht an das nördliche Seitenschiff des romanischen Langhauses lehnte sich der ungefähr quadratische Kreuzgang an, der den Friedhof der Domherrn umschloß. Nach dem westlichen Vorplatz vor der Kathedrale hin lagerte sich zuerst ein zum Refektorium gehöriger Komplex, Küche und Scheuer. Dann folgte in ganzer Frontlänge eine große, dreischiffige Halle — etwa in Art der deutschen gotischen Kornhallen — von Rundpfeilern getragen, die ihre Eingänge an den Schmalseiten hatte und als „Grange du cellier" diente. Diesem Längstrakt waren die kleinen Gemächer der „Vicariots", der jungen Priester, vorgebaut, in denen sie schlafen mußten, laut einem Aktenbucheintrag vom 14. August 1405.

Die Zerstörung dieses Klosterbezirks beginnt mit der 1516 erfolgten Errichtung der spätgotischen Pfarrkapelle am nördlichen Seitenschiff des Langhauses: ihr muß der Südwestflügel des quadraten Kreuzganges weichen. 1805 wird der Nordwestflügel mit dem Refektorium und der alten Kapitelbibliothek niedergelegt, und 1812 der Südostflügel, der nach der Rue du Curé Notre-Dame (Rue des Chanoines) hinging. Am längsten blieb, wenigstens teilweise, der Nordostflügel, neben der zur Porte Mantille hinaufführenden Treppe, bestehen. Erst 1912 brachte ihn, d. h. ein mit Blendbogen versehenes Mauerfragment[1]), das neue Bureau central des postes zu völligem Verschwinden.

(1) Abgebildet auf einer lithographischen Tafel von Dejardin zu der genannten Abhandlung von Voisin. Danach die folgende stilkritische Beschreibung.

Dieser Flügel enthielt eine Reihe formaler Architekturdetails, die einen Schluß auf die Entstehungszeit oder vielmehr die verschiedenen Entstehungsperioden des Kreuzganges und des ganzen mittelalterlichen Klosterbereichs gestatten: Von den fünf zugemauerten Türen erscheint die erste mit ihren Rundsäulen auf attischen Basen, ihren Blattkapitellen mit Abakus und dem aus Keilsteinen sich zusammensetzenden Rundbogen vollkommen romanisch im Stil des Langhauses, das um die Mitte des 12. Jahrhunderts erbaut wurde. Die nächstfolgenden beiden Tore sind ganz schlicht ohne ornamentale Einzelformen gehalten: reiner Rundbogen, flacher Stichbogen mit Keilsteinen. Der letztere Bogentyp weist bereits auf die Frühgotik hin. Derselben gehört schon deutlich das vierte Portal an, dessen Rundbogen ebenfalls in sichtbaren Keilsteinen gemauert ist, während der Sturz des Bogenfeldes durch profilierte Kämpfersteine mit sich einschmiegenden Konsolblättern von typisch frühgotischer Art gehalten wird. Das fünfte Portal zeigt den jungen Stil in seiner reichsten architektonisch-ornamentalen Ausbildung: Dienstähnlich schlanke Doppelsäulchen mit ausgesprochenen Knospenkapitellen tragen auf schweren Kämpferplatten eine in Wulsten und Kehlen stark profilierte Archivolte, in die sich ein analog durchgebildeter Kleeblattbogen einfügt. Es erscheinen hier genau die nämlichen Stilfaktoren wie an der oben genannten Bischofskapelle St. Vincent („Fausse porte"), die Bischof Etienne im Jahre 1198 zur Verbindung von Kathedrale und Bischofspalast erbaute. — Demnach kann angenommen werden, daß das Kloster des Domkapitels in seiner reichsten Vollendung eine Schöpfung der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts war.

Die westlich von dem Kreuzgang-Viereck gelegenen Bauten, die wahrscheinlich auch frühgotische Pfeilerhalle, die Grange du Cellier, die Küche und Vorratskammer, das Refektorium, die vorgebauten Häuschen der Vicariots, mußten der an dieser Stelle 1755 von den Architekten Blaye und Van Daele errichteten mächtigen „Maison des anciens prêtres" weichen, die heute die Stadtbibliothek birgt. — Die 1240 erfolgte Gründung dieses Instituts zur Versorgung der in den Ruhestand getretenen Priesterschaft des Domkapitels geht auf den bedeutenden Tournaiser Bischof Walter von Marvis (1219 bis 1255) zurück, der u. a. auch den Bau des großartigen hochgotischen Chors von Notre-Dame unternommen hat. Vor 1755 lag das Hôtel des anciens Prêtres nicht am Nordrand des Vorplatzes der Kathedrale, sondern in der Rue du Four Chapitre.

Auch der heute südlich gegenüberlagernde Bischofspalast befand sich im früheren Mittelalter nicht an dieser Stelle. Es ist vielmehr anzunehmen, daß er sich in der Südwestecke des einstigen Clos du Châpitre erhob, inmitten des schon genannten Châtelet, dessen Eckbastion die Tour de l'Evêque bildete und dessen Südausgang, ganz nach der Grand' Place hin, Ecke der Rue Notre-Dame, heute Rue des Orfèvres, noch lange die Bezeichnung „Bretèque" (Wall, Festung) trug. Hier soll auch das Wohnhaus des Stadtheiligen und ersten Bischofs von Tournai St. Eleuthère (seit 484) einst gestanden haben.

Die Verlegung des Bischofspalastes an die heutige Stelle erfolgte nach der Neugründung des Tournaiser Bistums durch Papst Eugen III. auf dem Konzil von Viterbo, Bulle vom 23. August 1146: Damals wurde nach einem großzügigen Bebauungsplan der Neubau von Kathedrale, Kloster und Bischofspalast als stadtbauliche Einheit beschlossen[1]).

Von diesem entwickelt romanischen Bischofspalast, dem nouvel Evêché, hat

(1) Vgl. Fritz Hoeber: Die kunstgeschichtliche Stellung der Kathedrale von Tournai. Der Belfried. 3. Jahrg. 1. H. Juli 1918, S. 29 ff.: Die Kathedrale als politisches Denkmal des Bistums.

sich unter dem heute bestehenden Barockbau noch eine „Crypta" erhalten: zwei lange Tonnengewölbe auf fünf stämmigen Säulen mit summarisch gearbeiteten Blattkapitellen, die verbindenden Bogen besonders stark gedrückt.

Den späteren ernsten Barockbau nach der Place de l'Evêché zu schuf dann das 17. Jahrhundert, sein Hauptportal datiert erst von 1715, während der nach der Rue des Orfèvres gerichtete Westflügel von Bischof Franz Ernst von Salm als „Palais des États du Tournaisis" 1734 gebaut wurde. Er dient heute als Archiv.

* * *

Unsere Betrachtungen haben die enge künstlerische, sachliche und geschichtliche Verknüpfung der Kathedrale von Tournai mit ihrer städtischen Umgebung grundsätzlich und im Individuellen bewiesen. Sie haben bewiesen, daß von allen diesen drei Gesichtspunkten aus betrachtet „die Freilegung" der Kathedrale ein Unding ist. Wir können hier nur der These von Charles Buls beipflichten, die verlangt: „Man darf die alten Kirchen nicht freilegen, sondern soll ihnen soweit als möglich ihre alte Umrahmung lassen und dabei Aussichtspunkte auf ihre interessantesten Teile aus richtiger Entfernung offen stehen lassen"[1]).

Freilich gilt es, die Frage nicht nur vom Standpunkt des künstlerisch feinfühlenden Architekten und des pietätvollen Lokalhistorikers aus zu beantworten, sondern auch von dem sehr realen Standpunkt des modernen Volkswirtschaftlers: Bewohnte Städte, auch wenn sie noch so alt sind und noch so malerisch erscheinen sind niemals „Freilichtmuseen" für wenige durchreisende Fremde, sondern vor allem Heimstätten und Arbeitsplätze für das werktätige Volk der Gegenwart.[2]). Dessen Bedürfnisse müssen, vor allem hinsichtlich der Wohnung, des Verkehrs und der Wirtschaft, im Auge behalten werden. Es werden sich hier gewiß bei gutem Willen überall Ausgleiche finden lassen, auch in Tournai bei dem vielseitig gerichteten Verständnis, das die Lokalautoritäten, die Herren Konservator E. J. Soil de Moriamé, Kanonikus Warichez, Dombaumeister E. Sonneville und Stadtarchivar Adolphe Hocquet, dieser Frage der Stellung der Kathedrale im Stadtbild entgegenbringen.

Der Rat sei nur noch erlaubt, nichts historisch zu restaurieren oder zu ergänzen, sondern alle notwendigen An- und Umbauten, wie auch die abschließenden Straßenfluchten, in modernem Geist, vielleicht durch irgendeinen großen belgischen Baukünstler der Gegenwart ausführen zu lassen: Nicht nur, daß die deutsche Denkmalpflege hierin prinzipiell vorangegangen ist — der Ausbau des spätgotischen Freiberger Doms durch einen Führer der Modernen wie Bruno Schmitz 1910 wirkt hier als entscheidende Tat —, sondern dieses selbstbewußte, der eigenen Zeit schöpferisch vertrauende Verfahren würde ganz dem Gestaltungswillen auch der mittelalterlichen Baumeister entsprechen, jener großen und uns darum so vorbildlichen Künstler, die naiv und ihrer selbst sicher immer nur die eigene Form zu schaffen suchten und darum spontan den natürlichen Anschluß auch an alles Frühere, historisch Gewordene fanden.

(1) a. a. O., S. 33. Buls' Bericht findet sich übrigens nochmals als Korreferat zu dem Vortrag von Cornelius Gurlitt in der schon genannten 52. Flugschrift des Dürerbundes abgedruckt.

(2) Bereits Francis Bacon (1560—1626) äußert in diesem Sinn: „Houses are built to live in, not to look at." — Ebenso Cornelius Gurlitt, a. a. O., S. 14, der sich scharf gegen einen romantischen Kulissenzauber im Stadtbau wendet: „Bloß Häuser zum Schein herstellen, halte ich für verkehrt . . . . Geben wir dem Kirchenbau eine andere Umgebung, so müssen wir auch diese Umgebung mit dem Leben unserer Zeit zu erfüllen suchen."

UNBEKANNTE WERKE SPANISCHER MEISTER DES 17. JAHRHUNDERTS

Mit sieben Abbildungen auf drei Tafeln

Von AUGUST L. MAYER

Noch immer ist die Zahl derjenigen Bilder sehr groß, die wegen ihres breiten Vortrags, ihrer dunklen Haltung oder ihrer naturalistischen Auffassung für spanisch gehalten und als Werke berühmter spanischer Meister in Privatsammlungen figurieren oder auf dem Markt ausgeboten werden. Um den Unterschied zwischen diesen pseudospanischen, in Wirklichkeit meist italienischen oder flämischen Werken und echt spanischen wieder einmal klarzumachen, zugleich aber auch, um einige bisher unbekannte wichtige spanische Gemälde in die kunsthistorische Literatur einzuführen, soll hier von den nachfolgend kurz charakterisierten Bildern die Rede sein.

Wie bekannt, zählten Luis Tristan und Juan Bautista Mayno zu den tüchtigsten Schülern Grecos, die jedoch keineswegs den Stil ihres Meisters in unpersönlicher Weise fortsetzten, sondern vor allem das aufgriffen, was ihnen daran zeitgemäß erschien und daraus ihren eigenen Tenebrosostil entwickelten. Das Werk der beiden Künstler ist nicht sehr umfangreich, und man begrüßt daher jedes neu auftauchende Werk von ihrer Hand nicht nur als Bereicherung ihres Oeuvres, sondern weil dadurch das Bild von ihrer Persönlichkeit immer klarer und abgerundeter wird.

Die große „Anbetung der Könige" (Abb. 1), die sich jetzt in der Sammlung Borros zu Larchmond bei Neuyork befindet, galt als eine Arbeit aus dem Bassanokreis. Dabei ist das Bild rechts unten voll bezeichnet L... TRISTAN F. Das Gemälde zeigt in noch viel stärkerem Maße eine Umbildung des Grecoschen Stils als das bekannte „Dreifaltigkeitsbild" Tristans in der Sevillaner Kathedrale von 1624. Und doch ist es wohl früher entstanden, da es neben gewissen Erinnerungen an Greco auch noch Anklänge an die Kunst Orrentes zeigt und somit in die Zeit der Entstehung der Gemälde am Hochaltar von Sa. Clara in Toledo gehören dürfte. Die Richtigkeit meiner Zuweisung jener Bilder an Tristan erhält gerade durch dieses signierte Bild eine willkommene Bestätigung. An Greco erinnert vor allem das außerordentlich schlanke Hochformat und die Gestalt des hl. Joseph. Die Madonna dagegen, wie der Junge an der Säule, besitzen große Verwandtschaft mit Orrentes' Gestalten, sowohl im Typus, wie in Farbengebung.

Persönlicher, wenn auch nicht so bedeutend wie das eben besprochene Gemälde, wirkt die Darstellung eines sich geißelnden Heiligen, voll bezeichnet „Luys Tristan" (Toledo, Casa del Greco). Der dargestellte Heilige ist wohl nicht Hieronymus, denn er ist nicht nur jünger, sondern wird auch von einem Hund mit einer brennenden Kerze im Maul begleitet, den wir sonst beim heiligen Dominikus anzutreffen gewohnt sind. Im übrigen aber entspricht die Darstellung ganz der des büßenden Hieronymus in der Wüste. Das Ganze ist ein charakteristisches Stück des naturalistischen Tenebrosostils und besonders interessant als Vergleichsobjekt zu ähnlichen Schöpfungen Riberas.

Als eine Arbeit von Tristans älterem Kollegen und Gesinnungsgenossen Mayno dürfte der büßende Hieronymus in der Sammlung des schwedischen Malers Björk anzusprechen sein (Abb 2). Das Gemälde, das in der sorgfältigen Wiedergabe des Modells und in der Behandlung des großen Kardinalshutes wie des Buches außerordentlich bezeichnend ist für die erste Periode des bedeutendsten Vertreters des Caravaggio-

Abb. 1. Luis Tristan: Anbetung der Könige
Samml. Boross, Larchmond (Newyork)

Abb. 2. Mayno: Der hl. Hieronymus als Büßer
Samml. Björk

Abb. 3. Ribera: Hl. Jungfrau mit schlafendem Jesusknaben
Samml. Freiherr v. Schrenck-Notzing, München

Abb. 4. Carreño: Santiajo in der Maurenschlacht
Samml. Boross, Larchmond (Newyork)

Zu: AUGUST L. MAYER, UNBEKANNTE WERKE SPANISCHER MEISTER DES 17. JAHRHUNDERTS

Abb. 5. Zurbaran: Christus am Pflock mit Dominikanerstifter
Hamburg, Privatbesitz

Abb. 6. Zurbaran: Der Traum des hl. Joseph
Madrid, Privatbesitz

Abb. 7. Zurbaran: Kinderbildnis
Zürich, Samml. Ernst

Zu: AUGUST L. MAYER, UNBEKANNTE WERKE SPANISCHER MEISTER DES 17. JAHRHUNDERTS

stiles in Kastilien, dürfte noch vor den berühmten für den Hochaltar von S. Pedro Martir in Toledo geschaffenen Darstellungen entstanden sein und zeigt engsten Zusammenhang mit dem bereits in meiner „Geschichte der spanischen Malerei" von mir Mayno zugeschriebenen Hieronymus im Museum zu Grenoble.

So häufig man in die Lage kommt, Ribera zugeschriebene Werke diesem Meister absprechen zu müssen, so selten tauchen unbekannte eigenhändige Arbeiten des Malers wieder auf. Ich kann aber heute auf drei hervorragende Gemälde Riberas hinweisen, alle echt signiert und datiert, die bisher unbekannt das Werk Spagnolettos in erfreulicher Weise bezeichnen. Zum ersten ist es das Brustbild einer Cleopatra aus dem Jahre 1637, das 1913 im englischen Kunsthandel zu sehen war, sehr sorgfältig gemalt und sehr vornehm in der Behandlung des Vorwurfes. Sodann eine hl. Jungfrau mit schlafendem Jesuskind aus dem Jahr 1642 (München, Samml. Freiherr v. Schrenk-Notzing) (Abb. 3). Es ist das einzige deratige Madonnenbild im Oeuvre des Meisters. Das Modell für die hl. Jungfrau ist uns aus religiösen Schöpjungen Riberas jener Jahre wohlbekannt. Der vornehme, auch melancholische, sinnende Ausdruck der Gottesmutter ist für des Künstlers Art ebenso charakteristisch wie das diskret behandelte Motiv des schlafenden Christusknaben für den Naturalismus Riberas. Vor allem aber verdient die lichte Haltung des Bildes hervorgehoben zu werden. Dieses Bild ist wiederum ein Beweis für die Richtigkeit der zuerst in der Riberamonographie des Verfassers nachdrücklich betonten Behauptung, daß es sehr falsch ist, in Ribera nur den Maler sehr dunkel und düster gehaltener Bilder zu sehen, daß vielmehr der Meister immer mehr im Verlauf seines Schaffens zu lichten Schöpfungen gelangt ist.

Das dritte hier zu besprechende Werk Riberas legt womöglich noch eindringlicheres Zeugnis für die Wahrheit dieser Behauptung ab. Es ist die lebensgroße Darstellung eines in Rot gekleideten Zwerges mit einem Hund (Wien, Samml. Lederer, bez. auf dem Halsband des Hundes: Jusepe de Ribera español f. 1643). Das Bild, ein klassisches Meisterwerk der spanischen Malerei des 17. Jahrhunderts, verrät sich auf den ersten Blick als Gegenstück zu dem „Klumpfuß" (Pied-bot) der Sammlung La Caze im Louvre. Dieser wird demnach doch bereits 1642 entstanden sein, und Lefort hat mit Recht als Jahreszahl auf dem Pariser Bild 1642 gelesen.

Es ist bekannt, daß van Dyck auf Carreño den stärksten Einfluß ausgeübt hat. Ein neuer Beweis dafür ist ein seit der Versteigerung der Galerie Espagnole Louis Philippes verschollenes religiöses Hauptwerk des Künstlers, das in der Hinterlassenschaft des Newyorker Kunsthändlers Blakeslie auftauchte und sich jetzt in der Sammlung Boroß in Larchmond befindet. Das Bild (Abb. 4) ist eine lebensgroße Darstellung des „Hl. Jacobus in der Maurenschlacht" und auf dem Zaumzeug voll bezeichnet JUAN CARRENO F. A. 1660. Es gehört zu den temperamentvollsten Arbeiten des Künstlers, ist sehr leicht und flüssig gemalt, von starker dekorativer Wirkung, das Flächige zugunsten eines visionären Effekts, einer rasch zu fassenden Erscheinung stark betonend.

Schließlich sei bemerkt, daß die zwei lange Zeit hindurch verschollenen Szenen aus dem Leben des hl. Hieronymus, die Valdes Leal zusammen mit den im Sevillaner Museum erhaltenen 1657 für das Suillaner Hieronymitenkloster gemalt hat, inzwischen wieder aufgetaucht sind, und zwar die Disputation mit den heidnischen Gelehrten im Kunsthandel zu Barcelona und die Disputation mit den Rabbinern in der Sammlung Cremer zu Dortmund. Beide Bilder waren 1809 von Soult geraubt worden und später in die Sammlung Louis Philippes gelangt.

Von Zurbaran kann ich hier drei wichtige unbekannte Werke veröffentlichen.

Aus der frühesten Zeit des Meisters stammt der Christus am Marterpflock mit kniendem Stifter, einem Dominikaner. Das Bild (in Hamburger Privatbesitz, Abb. 5) ist von stärkstem Naturalismus und außerordentlich wirksamer Unmittelbarkeit. Es sucht und findet sofort den kräftigsten Kontakt mit dem Beschauer. Ikonographisch selten dieser gefesselte, nicht an der Säule, sondern an einer Art Pflock festgehaltene Christus. Das Gemälde, in manchem noch eine gewisse Unbeholfenheit verratend, ist 1620 entstanden, wie die Inschrift links oben angibt. Auch ohne dieses wichtige Dokument wäre man wohl auf dieses Jahr als ungefähre Entstehungszeit gekommen. Die Schriftzüge der Inschrift (sie gibt außerdem uns das Alter des Stifters mit 55 Jahren an) sind ganz die, welche wir auf den späteren Werken des Meisters finden.

Seltsamerweise kannte man bisher kein sicheres Werk Zurbarans aus den vierziger Jahren des 17. Jahrhunderts. Der Traum des hl. Joseph (Madrid, Privatbesitz, Abb. 6), voll signiert und 1642 datiert, gibt uns nun willkommensten Aufschluß über Zurbarans Stil zu Anfang der vierziger Jahre und zeigt uns deutlich, daß der Künstler schon damals von der kraftvollen Art seiner Glanzzeit, d. h. der dreißiger Jahre, etwas zu verlieren begann und bereits Elemente eines weicheren Stils sich bemerkbar machen, der dann unter Murillos Einfluß den Meister solch aufgehellte, auf Morbidezza abgestellte Werke gezeitigt hat, wie die Madonna mit dem Jesusknaben und dem kleinen Johannes aus dem Jahre 1653 (früher London, Staffordhouse, jetzt München, Samml. Prof. Güttler).

Noch engere Beziehung zu dieser Madonna hat ein Kinderbildnis, das sich jetzt in der Sammlung Ernst in Zürich befindet und in das Ende der vierziger Jahre zu setzen ist (Abb. 7). Dargestellt ist ein Kind in blauem Kleidchen mit weißer Schürze, Korallenhals- und Armbändern, ein Straußfedernbarett in der Rechten, vor rotem Vorhang. Kein Zweifel, daß dieses Bildnis später entstanden ist als das Kinderporträt, das sich früher in der Sammlung Haupt in Hannover befand, aber doch wohl einige Jahre vor der Guttlerschen Madonna gemalt wurde.

DIE GRENZEN DER KUNSTGESCHICHTE

Von DANIEL HENRY

Es sind bis jetzt stets die Grenzen des ästhetischen Mitfühlens gewesen, die zugleich auch das Gebiet der Kunstgeschichte umzäunten. Was als Kunstwerk empfunden wurde, das untersuchte die Kunstgeschichte. Zuerst auf Griechenland und Renaissance beschränkt, nahm sie nach und nach Ägypten, Assyrien, Babylonien usw. in ihren Umkreis auf, als die Erzeugnisse dieser Kulturfamilien begannen, auch ästhetisch gewertet zu werden. Heute, wo sich die Masse der ästhetisch gewerteten Güter schier unabsehbar häuft, erheben sich nun Stimmen, die eine engere Abgrenzung des Feldes der Kunstgeschichte fordern. Um diese Einschränkung zu begründen, wird behauptet, daß nur solche Werke der „Kunst"geschichte angehören, bei deren Schaffung die Absicht vorlag, „Kunst"-werke zu schaffen[1]). Auf diese Behauptung gestützt, verweist Worringer z. B. die „sogenannte Kunst der Naturvölker" aus dem Gebiete der Kunstgeschichte. Daß er die Erzeugnisse der Naturvölker — mag er nun die illusionistisch bildenden Jagdvölker oder die naturabgewandt bildenden Hirtenvölker meinen — mit der Kindermalerei zusammenwirft, darf wundernehmen. Sollte man doch glauben, daß der schon so oft und deutlich festgestellte Unterschied zwischen den plastisch bildenden Stilen dieser Völker und der rein symbolischen, begrifflich schreibenden Kinderzeichnung[2]) unverwischbar offenliegt.

Aber von dieser irrtümlichen Verquickung der Arbeiten der Naturvölker mit denen der Kinder ganz abgesehen, drängt sich weiter die Frage auf, ob denn auch mit der Ausstoßung der Arbeiten der Naturvölker alle Werke aus der Kunstgeschichte beseitigt sind, die nicht mit der Absicht geschaffen wurden, „Kunst" zu sein. Und hier sehen wir uns zweifellos genötigt, mit nein zu antworten. Vor allem gehört, wenn man diese Forderung anerkennt, die ganze Architektur, sowie die Tektonik nicht der Kunstgeschichte an: sie arbeiten ja mit rein praktischen Absichten. Von der Bildhauerei und der Malerei blieben allenfalls — auch das bezweifle ich — der Kunstgeschichte noch übrig Hellas, Rom, die europäische Kunst seit der Renaissance, Japan, China vielleicht. Daß alle andern Kulturen den Begriff „Kunstwerk" gar nicht kannten, geschweige denn ihre Künstler die Absicht haben konnten, „Kunst"werke zu schaffen, scheint mir offenkundig. Der ägyptische Bildhauer wollte ein Isisbild schaffen, der mittelalterliche Maler ein Bild Christi. Unter Kunst verstanden sie einfach das handwerkliche Können, die Bewältigung dieser Aufgabe. Wohl schufen sie, was wir Kunstwerke nennen, ästhetische Güter, denn sie waren Künstler, begnadete Menschen, die ihren Werken Schönheit mitteilten. Aber sie teilten sie ihnen unbewußt mit; ihr bewußtes Streben zielte nur auf die Ausführung des ihnen erteilten Auftrags. Die gleichzeitigen Beschauer andererseits konnten sicher nicht heilige Bilder, an die sich, ehrfurchtsvoll-schauernd, brünstiges Gebet wandte, kalten Blutes als „ästhetische Gegenstände" betrachten. Tatsächlich kommt der Ausdruck „Kunst" in den Schriften des mittelalterlichen Abendlandes nur im Sinne „Können" vor. Im morgenländischen Mittelalter verwendet ihn allerdings Byzanz im Sinne „Altertum" für die

(1) Siehe z. B. Worringers „Abstraktion und Einfühlung" (Diss., Bern 1907).
(2) Siehe z. B. schon Grosses „Anfänge der Kunst" (Freiburg und Leipzig, 1894).

erhaltenen hellenischen Statuen, wohl weil er diesen Werken vom altgriechischen Schrifttume her noch anklebte. Den Begriff „Kunst", im Sinne, den wir ihm beilegen, haben nur sehr wenige Kulturkreise gekannt: die obengenannten. Also müßten alle andern, nach dieser Theorie, aus der Kunstgeschichte verbannt werden. Wie kommt es nun, daß ein so feinsinniger Kunsthistoriker wie Worringer eine so deutliche Tatsache verkennen konnte? Weshalb suchte er denn das Merkmal für die Erkennung des Kunstwerkes in die Absicht des schaffenden Künstlers zu legen? Einer der wichtigsten Sätze seines genannten Werkes klärt uns darüber auf. „Jeder Stil stellte für die Menschheit, die ihn aus ihren psychischen Bedürfnissen heraus schuf, die höchste Beglückung dar." Hier haben wir, scheint mir, die Wurzel seines ganzen Gedankenganges freigelegt. Wenn jeder Stil für die gleichzeitige Menschheit die höchste Beglückung darstellte — so folgerte er wohl — so mußte das einzelne Werk mit der Absicht geschaffen werden, diese Beglückung zu verursachen. Es ist gewiß verwunderlich, daß Worringer nicht gefühlt hat, ein wie unwürdiges Fundament diese „Beglückung" dem Kunstwerke bietet. Ein Fundament, das die Kunst mit der Kosmetik, der Ornamentik zu teilen hätte, ja das ihr alle möglichen Lustgefühle anderer als ästhetischer Art streitig machen könnten.

Die Schuld liegt, wie mir scheint, an der hedonistischen Gefühlsästhetik, die wie ein Alpdruck seit fünfzig Jahren auf Kunsthistorik und Kunstphilosophie lastet. Von ihr loszukommen, wird die Aufgabe unserer Zeit sein müssen. Wohl nimmt Worringer in dem genannten Werke einen Anlauf zu dieser Befreiung. Doch er fällt, bevor er dieses Ziel erreicht, vom Netze des Hedonismus umstrickt. Er kann sich nicht loswinden von dem Satze, auf den der ästhetische Hedonismus sich gründet, und der lautet: „Ein Kunstwerk ist ein Werk, das beim Beschauer ästhetische Lustgefühle auslöst." Wie eine Fessel umklammert ihn dieser Satz, und zwingt ihn auf Abwege. Wer aber den rechten Weg beschreiten will, der muß diesen Satz zerreißen und muß antworten: Nein! Die Auslösung von sogenannten ästhetischen Lustgefühlen mag wohl eine Wirkung des Kunstwerkes auf den Beschauer sein, deren Untersuchung für die Psychologie von Nutzen sein kann. Damit aber das Wesen des Kunstwerkes kennzeichnen zu wollen, oder gar anzunehmen, ein Künstler schaffe sein Werk mit der Absicht, diese Wirkung hervorzubringen, heißt Kunst und Künstler verkennen.

Wenn so der Grundsatz, auf den sich die Beschränkung des Gebietes der Kunstgeschichte berief, als Abkömmling der hedonistischen Gefühlsästhetik sich entlarvte, wenn wir ferner sahen, daß seine folgerichtige Anwendung unmöglich ist, so dürfen wir wohl, im Sinne einer höheren Wertung der Kunst, auf derartige Einschränkungen der Kunstgeschichte verzichten, und als Gegenstand dieser alle Menschenwerke bestimmen, die unser ästhetisches Gewissen als ästhetische Gegenstände anerkennt. Zu bemerken dabei ist, daß das Urteil des ästhetischen Gewissens dann aber keinesfalls durch Lust oder Unlust getrübt sein darf, denn sonst würde diese Auffassung ja wieder zur Ausschließung der dem Ideal der jeweiligen Zeit nicht genehmen Kunstwerke führen. Da eine solche Schulung des ästhetischen Gewissens aber heutzutage noch selten ist, so wäre es von Nutzen, wenn sich eine andere Fassung finden ließe, um die Grenzen der Kunstgeschichte festzulegen. Vielleicht ließe sich dieses Ziel erreichen, wenn wir, statt vom Begriffe der Kunst, von dem der Geschichte ausgehen würden.

Als Merkmal des historischen Geschehens hat Rickert[1]) seine Einmaligkeit festgelegt im Gegensatze zu dem sich wiederholenden Geschehen, das der Naturwissenschaft untersteht. Simmel hat diese Definition einzuschränken versucht[2]). Ihm gilt ein Wirklichkeitsinhalt als ein historischer, wenn wir ihn innerhalb unseres Zeitsystems an eine bestimmte Stelle geheftet wissen. Mit anderen Worten: wenn er unzweideutig in einer Kausalreihe als Wirkung eines vorhergehenden, als Ursache eines nachfolgenden Wirklichkeitsinhaltes erkannt ist. Das führt ihn zur Annahme, daß z. B. die Ruinen einer Stadt, deren Erbauer uns unbekannt wären, nicht der Geschichte angehören würden, da ihr Platz in einer Kausalreihe nicht feststeht. Liegt hier nun nicht vielleicht eine Verwechslung zugrunde zwischen der schon aufgezeigten Kausalreihe — der geschriebenen Geschichte – und der erst aufzuzeigenden, der zu schreibenden, der möglichen Geschichte? Diese Stadt in Trümmern wird ja gerade das Objekt der wissenschaftlichen Untersuchung sein müssen, die danach trachten wird, ihr den ihr zukommenden Platz in einer Kausalreihe anzuweisen. Daß ihr ein solcher Platz zukommt, wissen wir ja; die Aufgabe der Geschichtsschreibung ist eben, ihn zu bestimmen. Die Definition Rickerts scheint also die Simmelsche Einschränkung nicht zu dulden, wenn man sie, wie Rickert das tut, streng auf das Geschehen bezieht, das als Stoff der Geschichte zufällt, nicht auf das schon geschichtlich verarbeitete Geschehen.

Eine zweite Einschränkung, die Simmel vorschlägt, ist auf den ersten Blick noch bestechender. Sie wird verursacht durch die — wie auch mir scheint — bei Rickert zu hohe Stellung des Individuellen. Rickert sieht nur im Individuellen das historisch Wichtige und wehrt sich gegen jede Behauptung eines „Zeitgeistes". Damit wird aber die Sichtung des historischen Materials — der Masse des einmal Geschehenen — außerordentlich heikel. Die geringste einmalige Begebenheit wiegt so schwer wie die folgenreichste. Demgegenüber stellt Simmel eine Schwelle der Zerkleinerung auf. Unter dieser Schwelle liegende Ereignisse gelten ihm nicht mehr als historische Gebilde. Als Beispiel eines solchen nicht historischen Gebildes führt er das Handgemenge zwischen einem preußischen und einem österreichischen Grenadier bei Kunersdorf an, weil es ebensogut bei Leuthen hätte stattfinden können. Aber ist dem wirklich so? Das Handgemenge fand doch nicht zwischen einem preußischen und einem österreichischen Grenadier statt, sondern zwischen dem preußischen Grenadier Kunz und dem österreichischen Grenadier Stoffel. Daß das Handgemenge dieser beiden nur bei Kunersdorf stattfinden konnte, würden wir erfahren, sobald wir dem Lebenslauf beider nachforschen würden. Auch darf man nicht sagen, das Handgemenge der beiden Grenadiere sei für die Geschichte ohne Wichtigkeit. Nehmen wir einen Augenblick an, der preußische Grenadier habe Ewald von Kleist geheißen, so wird das Handgemenge seinen Platz in der Geschichte besitzen.

Und doch ist etwas Berechtigtes in Simmels Gedanken der Schwelle, unter der ein Ereignis nicht mehr würdig ist, in der geschriebenen Geschichte aufzutreten. Seine Gegenüberstellung der Diskontinuität der zeichnenden Bildung eines historischen Inhaltes, als der Kontinuität des Geschehens entgegengesetzt, ist von wegleitender Bedeutung. Diese Diskontinuität entsteht dadurch, daß die einzelnen, zeitlich sich ablösenden kleinen Ereignisse, deren Vielheit z. B. die Dauer einer Regierung ausmacht, unmöglich alle in den Rahmen eines Geschichtswerkes

(1) z. B. „Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft" (3. Aufl., Tübingen 1915).
(2) „Das Problem der historischen Zeit" (Phil. Vorträge, veröff. Kantges., Nr. 12, Berlin 1916).

eintreten können. Unbedingt ist ihm beizustimmen, wenn er als einziges Mittel, um zur Form des Lebens, der Stetigkeit, zu gelangen, die Fassung der historischen Inhalte unter einem Begriffe, als Einheit, angibt.

An diesen ausgezeichneten Satz möchte ich anknüpfen, um den Stoff der Geschichte folgendermaßen zu definieren: Historisches Geschehen ist jedes einmalige Geschehen. Seine Aufnahme in ein Geschichtswerk wird davon abhängen, ob es für die Stetigkeit der Kausalreihe, die die angestrebte geschichtliche Darstellung aufzeigen muß, von Wichtigkeit ist oder nicht. Damit ist der Zerkleinerung in gewissem Sinne ein Riegel vorgeschoben. Nicht die Individualität des „großen Mannes" als solche wird z. B. die Weltgeschichte anziehen. Nicht „wie er sich räuspert und wie er spuckt", wird sie untersuchen, sondern nur sein Leben als Wirkung und Ursache anderer Faktoren im Leben seines Volkes. Alexanders des Großen Freundschaft mit Hephaistion ist uns, im Grunde genommen, herzlich gleichgültig. Was uns wichtig dünkt, sind seine Eroberungszüge mit ihren Ursachen und mit ihren Wirkungen auf die damalige und seitherige Menschheit.

Andererseits wird die Geschichte aber auch auf scheinbar ganz geringfügige Geschehnisse eingehen dürfen, wenn diese zur Aufstellung der gesuchten Kausalreihe wichtig sind. Das Handgemenge bei Kunersdorf wird ihr nicht zu klein sein, wenn sie Kleists Leben in seiner Stetigkeit konstruieren will. Sie wird sich selbst ihre Schwelle der Zerkleinerung in jedem Werke neu zu legen haben, indem sie die Geschehnisse unter dem Gesichtspunkte der jeweils zu zeichnenden Kausalreihe prüft. Die Überwindung der Diskontinuität, die durch Nichtberichten des Unwesentlichen entsteht, die Erreichung der Stetigkeit in der aus den großen Zusammenhängen aufgebauten Kausalreihe, die so zur neuen Einheit sich wieder zusammenschließt, ist im eigentlichsten Sinne die Aufgabe des Historikers.

Es handelt sich nun darum, diese Feststellungen vom Gesamtgebiete der Geschichte auf das Sondergebiet der Kunstgeschichte zu überleiten. Wenn die Geschichte das Geschehen der menschlichen Vergangenheit zum Stoffe hat, insofern es einmaliges Geschehen war, so wird als Stoff der Kunstgeschichte in dieser Vergangenheit die Erzeugung von menschlichen Werken abzusondern sein, soweit diese Erzeugung sich als ein einmaliges Geschehen darbietet. Unter menschlichen Werken — Werken von Menschenhand — werden wir Gegenstände zu verstehen haben, in denen das von der Natur gebotene Material durch den Menschen zu einem neuen Dinge umgeschaffen wurde. Diese Werke wird also die Kunstgeschichte auf ihre Einmaligkeit prüfen müssen, bevor sie sie als ihren Stoff anerkennen kann. Jedes Werk, das sie zuläßt, wird sich über seine Einmaligkeit ausweisen, das Merkmal dieser tragen müssen. Der Naturwissenschaft werden alle Werke anheimfallen, die dieses Merkmal nicht besitzen, die sich durch keine Eigenart auszeichnen.

Die meisten Werke der Menschheit entstanden im Kampfe gegen die Naturgewalten, zur Verbesserung der Lebensbedingungen. Sie entsprangen naturgesetzlich aus dem Gegensatze Mensch — Umwelt, wie die Arbeiten der Tiere aus ihrem Kampf ums Dasein. Der Großzahl dieser Werke — seien es Werkzeuge, Möbel oder Wohnungen — mangelt jede Eigenart. So einförmig wie das Schwalbennest und der Ameisenhaufen sind diese Arbeiten, aus dem Gegensatze Mensch — Umwelt jeweils erklärbar, den Naturwissenschaften unterstehend wie Ameisenhaufen und Schwalbennest. Die Mehrzahl der Ansiedler in einem

wilden Lande baut ihre Blockhütte, zimmert ihre Möbel genau gleich, unter dem Einfluß der vorliegenden Lebensbedingungen. Hier ist so wenig Eigenart, so wenig Einmaligkeit wie beim naheliegenden Termitenhügel. Nun mag es aber vorkommen, daß einer dieser Ansiedler ein „Künstler" ist, ein schöpferischer Geist, in dem die geheimnisvolle Macht webt, Schönheit zu schaffen. Ganz unbewußt wird er seinen Werken — Blockhaus, Möbeln — ein gewisses Etwas geben, eine Eigenart, die sie von allen anderen unterscheiden wird, die ihnen die Einmaligkeit auf die Stirne schreiben wird. Seine Werke nun wird die Kunstgeschichte als ihren Stoff anerkennen. Wahrscheinlich werden die anderen Ansiedler dunkel in ihm den Vollender ihres eigenen plastischen Willens fühlen. Sie werden versuchen, wie er zu schaffen. Ein Stil wird sich so bilden. Aber die Werke der Nachahmer werden nie den Charakter der Einmaligkeit haben, sie werden stets Kopien sein, Wiederholungen, auch wenn diese Nachahmer etwa „Kunst" zu erzeugen suchten. Nur der schöpferische Genius kann seinem Werke die Eigenart geben, die ihm die Einmaligkeit sichert, und damit den Platz in der Kunstgeschichte. Alles hier Gesagte gilt aber auch für die Menschenwerke, die zur Befriedigung geistiger Bedürfnisse entstanden: für Gemälde und Skulpturen. Wie wenige von ihnen sind wahrhaft eigenartig, einmalig!

Andere Werke nämlich dienen geistigen Bedürfnissen: die Werke der Malerei der Bildhauerei. Sie schaffen der Menschheit Götter, sie zeigen ihr ihr Ebenbild sie halten Entschwundenes fest für spätere Geschlechter. Man glaube nicht, daß darin schon ein Freibrief liege zum Eintritt in die Kunstgeschichte. Auch diese Werke werden sich über ihre Einmaligkeit, über ihre Eigenart ausweisen müssen. Doch wird diese bei ihnen schon viel häufiger zu finden sein als bei Werken, die materielle Bedürfnisse befriedigen, denn nur wenige beschäftigen sich mit ihrer Verfertigung, zumeist solche, die einem unwiderstehlichen Drange gehorchen, die „Künstler" sind. Sind sie es aber nicht, so wird ihr Werk jeder Eigenart ermangeln, wird der Naturwissenschaft unterstehen, wie die oben berührte Kinderzeichnung, die stets gleich ausfällt.

Es wird also in unserem Sinne nicht etwa die uns ja nie ganz offenbare Absicht des Urhebers sein, von der die Zuteilung eines Werkes zur Kunstgeschichte abhängt, sondern der von dem Werke selbst deutlich getragene Charakter seiner Einmaligkeit. Gerade dieser Charakter wiederum wird dann der zu zeichnenden Kunstgeschichte die Handhabe zur Sichtung ihres Stoffes darbieten. Wie bei der Geschichte als Ganzem, müssen wir ja auch hier streng unterscheiden zwischen dem der möglichen Kunstgeschichte unterstehenden Stoffe und dieser Kunstgeschichte selbst. Auch die Kunstgeschichte wird in ihrer Darstellung vor allem die Stetigkeit anstreben müssen. Sie wird die vorgefundenen Werke so anzuordnen suchen, daß sie geschlossene Reihen bilden. Wenn ihr das gelingt, wird sie aber noch nicht behaupten dürfen, daß sie nun auch eigentliche Kausalreihen gezeichnet habe. Ein Geschehnis ist Wirkung und Ursache anderer Geschehnisse; nicht so ein Werk. Wohl mag man sagen, daß die Schaffung dieses Werkes von vorhergegangenen Schaffungen, die sich dem Künstler als Werke darboten, beeinflußt wurde, daß sein Werk wieder Spätere beeinflußt. Aber die Kausalität ist damit nur teilweise nachgewiesen. Auch würde die gezeichnete Reihe innerhalb der Gesamtgeschichte damit noch nicht an einen festen Platz gebunden sein; sie wäre zeitlich noch nicht festgelegt. Um die Kausalität ganz auszuschöpfen, um die zeitliche Lage der Werke nachzuweisen, wird die Kunstgeschichte sich deutlich erinnern müssen, daß sie nur ein Zweig

der Geschichte überhaupt ist. Sie wird nach seiner Eigenart jedem Werke seinen Platz anweisen müssen, in den Kausalreihen, die die Gesamtgeschichte gezeichnet hat. Sie kann nicht aus den Werken selbst Kausalreihen bilden, sondern muß stets auf ihre Urheber zurückgreifen, deren Platz die Gesamtgeschichte erst in einer Kausalreihe festzulegen gestattet. Sie wird also die Werke stets an schon bestehende Kausalreihen zu heften haben; so nur wird sie ihre zeitliche Stellung in der Vergangenheit bestimmen.

Wenn jedes Werk nur die Eigenart seines Urhebers tragen würde, so wäre dieses Unterfangen von Anfang an hoffnungslos, die Sichtung unmöglich. Aber jedes „einmalige" Werk trägt einen doppelten Charakter. In ihm spricht sich nicht nur die Eigenart seines Urhebers aus, sondern auch die seiner Gruppe. Jahrhunderte gemeinsamen Schicksals geben allen Mitgliedern etwas Gemeinsames, eine Geistesrichtung, an der die Toten und die Lebenden der Gruppe Anteil haben, die ferner von ihren Berührungen mit anderen Gruppen zeugt. Der Künstler ist nicht nur er selbst, er ist auch die schaffende Hand der ganzen Gruppe. Was in allen dumpf nach Gestaltung sich sehnt, bricht in ihm hinaus ins Licht, formt den Stoff. Dieser zweite Charakter des Werkes, seine Gruppenart ist es, was man seinen Stil nennt. Wandlungen im Innern der Gruppe sind es, die Stiländerungen bedingen. Der sie ausführt, dessen Werke in ihrer Abweichung vom Herkömmlichen den neuen Stil einleiten, ist der große Künstler. Aber auch seine Werke sind nur Umbildung des Bestehenden, nicht durch nichts bedingte Wundergeburten. Wie die Arbeiten seiner Vorgänger, tragen auch sie den Charakter der Gruppe. Dank diesem Gruppencharakter erst hat die Kunstgeschichte die Möglichkeit der Anordnung ihres Stoffes, sowie seiner Einreihung in die Allgemeingeschichte.

Eine Kunstgeschichte aber, die ihrer Aufgabe wirklich gerecht werden will, darf sich meiner Ansicht nach nicht damit begnügen, rein mechanisch ihren Stoff an die große Kausalreihe der Weltgeschichte zu heften. Sie wird trachten müssen, ihn mit dieser auch zu verknüpfen, indem sie seine Schaffung aus dem menschlichen Geiste ableitet. Um ihren Beitrag zur Geistesgeschichte des menschlichen Geistes zu liefern — denn das soll sie, will sie nicht als fruchtlose Fachverbohrung verkümmern — wird sie untersuchen müssen, weshalb die Werke einer Gruppe — ein „Stil" — sich so darstellen, welche geistigen Faktoren hier gewirkt haben. Sie wird den Charakter dieser Gruppeneigenart als Ausfluß des Geisteszustandes der Gruppe untersuchen müssen. Das wird ihre höchste, ihre vornehmste Aufgabe sein. Gewiß wird sie, wenn sie das mehreren Werken Gemeinsame geprüft hat, andererseits auch auf das rein Persönliche des Werkes ihr Augenmerk richten müssen, auf das, was dem Werke gerade den Charakter der Einmaligkeit gibt, es zum Kunstwerke macht. Sie wird diesen Bestandteil des Werkes im Zusammenhang mit seinem Urheber betrachten. Immer aber wird sie die Geschichte des menschlichen Geistes in erster Linie im Auge behalten müssen; als Beitrag zu ihr wird sie ihre Einheit finden. Ihre Hauptaufgabe, durch die sie die Diskontinuität überwindet, die aus der Auslassung vieler unbekannter Zwischenglieder entsteht, wird sie lösen durch die feste Verknüpfung der Kunstwerke mit der Geschichte des menschlichen Geistes. Nicht Michelangelo als Individuum soll sie vornehmlich darstellen, sondern die Werke dieses Michelangelo als Ausdruck des Geisteszustandes einer Gruppe, die wir Italien nennen, zu einer gewissen Zeit, die Renaissance genannt wird. Damit stellt sie sich auch eine erfüllbare Aufgabe, während die Untersuchung des Persön-

lichsten, dessen, was eigentlich das Kunstwerk ausmacht, seiner innersten Schönheit als Ausfluß des Genies des Künstlers, stets zum Scheitern verurteilt ist. Dies Letzte, Höchste ist nur erlebbar, nicht mit Worten zu sagen, noch mit Begriffen zu fesseln. Mag ein Dichter seine Eindrücke vor dem Werke auch noch so schön beschreiben, es werden nur seine Eindrücke sein, nicht das Werk.

Wenn uns nun als Merkmal des Stoffes der Kunstgeschichte, als Merkmal des Kunstwerkes, seine Einmaligkeit erschien, so bleibt uns noch übrig, zu fragen, wo denn hier, in diesem immer noch überreichlichen Stoffe, die Schwelle anzusetzen sei, unter die die darstellende Kunstgeschichte nicht hinabsteigen soll. Wir werden auch hier, wie bei der Allgemeingeschichte, antworten müssen, daß diese Schwelle sich verschieben wird, je nachdem der Begriff, unter dem das betreffende Werk seinen Stoff vereint, eine engere oder weitere Einheit darstellt. Das Maßgebende in jedem Falle ist die Geschlossenheit der zu bildenden Reihe. Sie formt die Schwelle. Kein Werk ist zu gering, wenn ohne es die Reihe nicht geschlossen, keines groß genug, wenn auch ohne es die Reihe vollständig wäre. Wenn ich das Lebenswerk eines einzelnen Malers darstellen will, so werden viele seiner Werke vonnöten sein. In einer Geschichte der Malerei seines Landes würde vielleicht ein einziges genügen, in einer Kunstgeschichte der Welt keines einen Platz finden.

Zu leicht ist jedes Kunsturteil vom individuellen wie vom Zeitgeschmacke befleckt. Hier nun, glaube ich, haben wir ein reines, ein objektives Mittel der Wertmessung! Als die Sintflut immer höher stieg, da ragten endlich nur noch die höchsten Berge aus dem Wasser. So die Kunstwerke. Die größten werden die sein, welche allein noch übrig bleiben werden, wenn es gelten wird, die ganze Kunstgeschichte möglichst knapp, aber in geschlossener Stetigkeit darzustellen. Was dann unentbehrlich sein wird zur Bildung von lückenlosen Reihen, das werden die höchsten Kunstwerke der Menschheit sein.

DAS WUNDER DER BROT- UND FISCH-VERMEHRUNG IN DER ALTCHR. KUNST

(UNTER BESOND. BERÜCKSICHTIGUNG ZWEIER ELFENBEIN-BEHÄLTER AUS DEM MUSEO-CIVICO ZU LIVORNO UND DEM SOUTH-KENSINGTON-MUSEUM)

Mit fünf Abbildungen auf drei Tafeln

Von STEPHAN POGLAYEN-NEUWALL

Die ältesten Darstellungen aus dem Leben Christi zeigen — laut K. Michel, rückgehend auf exorzistische Formeln, gleich den in Ägypten entstandenen pseudocyprianischen[1]) — den Heiland als Herrn über alle Magie (— daher wir auch von den Kindheitsszenen nur der Anbetung der Magier begegnen), als Wunderwirker mit dem Zauberstab. Gegen Ende des 3. Jahrhunderts setzt von Antiochia aus eine bedeutende Erweiterung der Szenen aus Kindheit und Mannesalter Christi ein, darunter auch durch wunderlose Geschehnisse. — Bereits um die Mitte des 2. Jahrhunderts werden die einzelnen Darstellungen, die sich ursprünglich auf die Versinnbildlichung des Wunders durch den Geheilten beschränkten, durch den Wundertäter ergänzt, wodurch ein erzählendes Moment dazukommt. Nunmehr wird der historische Charakter der geschilderten Ereignisse (und zwar bereits in der Katakombe von St. Pietro e Marcellino) durch zusammenhanglose Aneinanderreihung ersetzendes, chronologisches Aufeinanderfolgenlassen der einzelnen Szenen herausgehoben, wozu im Laufe des 4. Jahrhunderts die Individualisierung der wichtigsten Gestalten Christi und der Apostelfürsten hinzutritt.

Durch die Aufnahme des Typus des lehrenden Christus unter den Aposteln gelangt ein didaktisches Element in die altchristliche Kunst; mitten unter die Geschichten von St. Pietro e Marcellino eingeordnet, verleiht es ihnen bereits die belehrende Bedeutung, die späterhin allgemein auf die Langhausbilder der Basiliken übertragen werden sollte. Anderseits lassen sich gerade die wichtigsten Denkmäler repräsentativer symbolisch-apokalyptischer Richtung auf das Kompositionsschema des die Apostel belehrenden Christus zurückführen.

Sich ursprünglich — so in den Katakomben des 3.—4. Jahrhunderts — mit der Zusammenstellung verwandter, auf die Jenseitshoffnung Bezug nehmender Ereignisse unter unmittelbarer Übernahme vorhandener Bildtypen begnügend, geht jene Richtung im Laufe des 4. Jahrhunderts im Anschluß an die Monumentalmalerei daran, unter teilweiser Umbildung erworbenen Gutes neue Typen zu schaffen. Indem der Hintergrund der Apostelbelehrung in eine zinnengekrönte Mauer oder eine Halle umgewandelt wird, ersteht die Parousie im himmlischen Jerusalem; durch das Herausgreifen der zuseiten Christi befindlichen Hauptapostel wird die traditio legis; Kränze darbringende Heilige leiten zu den sacre conversazioni über. — Aus dem schlichten galiläischen Zauberer und Lehrer ist ein gewaltiger Himmelsfürst geworden, der von seinem Throne herab großmütig seine Gnaden verteilt; aus dem ärmlichen Schäfer, in der Grabkapelle der Galla Plazidia ein glänzender kaiserlicher Prinz.

* * *

Jene Wandlung schlicht erzählender Ausübung des Wunders zu einer repräsentativen Hof- und Staatsaktion im Jenseits spiegelt sich auch in den auf die heilige

(1) K. Michel: Gebet und Bild in frühchristl. Zeit. (Leipzig 1904.)

Eucharistie Bezug nehmenden altchristlichen Darstellungen der Brot- und Fischvermehrung durch Segnung der Brote und Fische wieder: sie knüpft im Anschluß an Gebetsanrufungen in den meisten Fällen an die von allen Evangelisten berichtete Vermehrung der fünf Brote und zwei Fische an, (Matth. XIV, 13—22; Markus VI, 35—45; Lukas IX, 12—17; Johannes VI, 5—15) erst im Sinopensis[1]) an die von Matthäus (X, 32—39) und Markus (VIII, 1—10) überlieferte Vermehrung von sieben Broten und wenigen Fischlein.

Auf den mit dem 3. Jahrhundert einsetzenden, an die Auffassung Christi als Magier anknüpfenden erzählenden Darstellungen jenes Wunders[2]) (von Anspielungen rein symbolischen Charakters sehe ich hier ab), begnügt man sich in der geschilderten abbreviierenden Art der älteren Zeit mit der Verbildlichung der Brotvermehrung: Christus berührt mit seinem Zauberstab die am Boden stehenden, brotgefüllten Körbe. Unter den Katakombenmalereien[2]) finden wir das Wunder der Nahrungsvermehrung (von zwei späten Ausnahmen abgesehen), ebenso wie auf den Goldgläsern[3]), ausschließlich durch jenen Typus vertreten. In der Sarkophagskulptur beginnt er bereits hinter der in derselben im 4. Jahrhundert auftauchenden Wundervollstreckung durch Segnung der Brote und Fische zurückzutreten. Auf den von Garrucci abgebildeten Sarkophagskulpturen begegnen wir jener Brotvermehrung mit dem Stab nur achtmal[4]) neben 50 Darstellungen der Segnung von Brot und Fisch[5]); dabei fünfmal in diesen acht bzw. 50 Fällen der Wunderverbildlichung in der Verschmelzung beider Typen[6]) (s. unten). Im Laufe des 5. Jahrhunderts, wo wir ihn noch auf der Türe von Santa Sabina[7]) vorfinden, verschwindet der ältere Typus der Brotvermehrung völlig hinter der dem Zeitgeschmack in der Richtung auf das Historisch-Repräsentative entgegenkommenderen Segnung der Brote und Fische.

Die in der Schilderung des Wundervollbringens durch Segnung das Geschichtliche stärker hervorkehrende, daher als älter zu betrachtende Richtung, wird durch den Typus der syrisch beeinflußten Sarkophagskulptur und die von ihr abhängigen Arbeiten vertreten, unter die fast sämtliche altchristlichen Verbildlichungen dieses Wunders gehören; die jüngere, repräsentativ-apokalyptische Übertragung der Szene ins Jenseits, durch eine Katakombenmalerei aus der Umgegend Alexandriens[8]), eine frühmittelalterliche Nachbildung eines altchristlichen Elfenbeinreliefs und zwei Elfenbeinbüchsen, eine Pyxis des Museums zu Livorno (T. I)[9]) und einen bisher noch unveröffentlichten Behälter der ehemaligen Sammlung J. P. Morgan (South-Kensington-Museum, London) (T. II, III) .

(1) A. Muñoz: Il codice purp. di Rossano, A. II, III, (Roma 1907).
(2) J. Wilpert: Die Katakombenmalereien Roms. § 85, p. 292—300. (Freiburg 1907).
(3) Garrucci: Storia del arte christiana III, 170 (3), 176 (6, 7), (Prato 1887).
(4) Garrucci: a. a. O., V, 320 (1), 321 (3), 364 (2), 366 (1), 367 (1), 370 (1), 379 (1), 402 (9).
(5) Garrucci: a. a. O., V, 310 (1), 312 (1, 2, 3), 313 (1, 2, 3), 314 (2, 6), 315 (2), 317 (2), 318 (4), 319 (3), 320 (1), 334 (1), 350 (1), 352 (2), 358 (1, 3), 360 (1), 364 (2, 3), 365 (1, 2), 366 (3), 367 (1, 2, 3), 369 (3, 4), 370 (1), 372 (2, 4), 374 (1, 3), 376 (1, 3), 378 (2, 3, 4), 379 (1, 3, 4), 380 (4), 382 (2), 385 (5) 400 (7), 400 (2, 1, 3).
(6) Garrucci: a. a. O., V, 320 (1), 364 (2), 370 (1), 379 (1), 402 (9).
(7) Garrucci: a. a. O., VI, 499 (1)
(8) O. Wulff: Altchr. u. byz. Kunst, Bd. I, p. 93, Fig. 76. — Genauere Literaturangabe bei J. Reil Die altchr. Bilderzyklen des Lebens Jesu (p. 11. Leipzig 1910).
(9) de Rossi: Pisside eburnea cartaginense, p. 47, T. IV—V. (Bull. d'arch. Christ. 1891).

Das Kompositionsschema ist beiderseits das gleiche; der Unterschied beruht in der Darstellung Jesu.

Christus vollzieht auf den Sarkophagen stets stehend die Segnung von Brot und Fisch, und zwar in den meisten Fällen indem er beide Hände über die Körbe breitet, welche ihm die von beiden Seiten herantretenden Apostel mit des öfteren zum Zeichen der Ehrfurcht verhüllten Händen entgegenhalten[1]); (auf zwei Sarkophagen hält Christus die Gesetzesrolle in der Linken, während er mit der Rechten die Geste des Segnens macht)[2]). Ein Schema, das an jenes der traditio legis erinnert. Auf manchen Sarkophagen bringen die Apostel in beiden Körben Brot[3]); vor ihnen stehen oft — meist in symmetrischer Verteilung — wie auf den Katakombenmalereien, gefüllte Brotkörbe, den Vollzug des Wunders andeutend; meist sechs an der Zahl[4]) (die Hälfte der in der hl. Schrift genannten), aber auch nur fünf bis zwei Körbe. — Manchmal wurde die Darstellung um einen Apostel gekürzt[5]). Während der restliche Apostel durch die Überreichung des Korbes mit den Broten oder den zwei Fischen den Vollzug der Segnung andeutet, vollbringt Christus oft gleichzeitig mittelst des Zauberstabes das Wunder der Brotvermehrung[6]), einmal auch die Wandlung des Weines[7]). Zumal die Zusammenstellung von Brot- und Fischvermehrung und dem Wunder zu Kanaan[8]) schließt sich sehr klar an auf den Auferstehungsgedanken bezugnehmende Gebete, in der Art des von K. Michel (Gebet und Bild in frühchristlicher Zeit, p. 31) angeführten Absatzes aus den Apost. Konstit. V, 7, woselbst Speisungswunder und Weinverwandlung unmittelbar hintereinander genannt werden. — Christus erscheint stets bartlos, mit kurzem oder lang gelocktem Haar, oder in der Haartracht der Galiläer, die Apostel bald bartlos, bald bärtig; eine besondere Charakterisierung derselben ist nicht angestrebt.

Die Segnung der Speisen in der capella delle pecorelle in St. Callisto[9]) stimmt mit dem Typus der Sarkophagskulpturen überein. Das Gleiche gilt von der Veranschaulichung jener Szene auf den syropalästinensischen Ciboriumsäulen von San Marco[10]) und der Maximinians-Kathedra[11]); auf der letzteren, hinter den hier ebenfalls bärtigen Aposteln, welche die Körbe mit den Broten und Fischen dem hier nimbierten Christus entgegenhalten, akklamierende Jünger, wie sie auf dem Arkadensarkophag zu Arles in flankierenden Seitennischen untergebracht sind; als Folie die Arkaden der Nischensarkophage. Auf der Tafel links von der Segnung der Speisen das Kanaan-Wunder; rechts eine ungeklärte Mahlszene; weiter die wunderbare Sättigung der Menge. In der Vereinigung jener Darstellungen geht die Kathedra

(1) Garrucci: a. a. O., V, 310 (1), 312 (1, 3), 313 (1, 2, 3), 314 (2, 6), 318 (4), 334 (1), 358 (1, 3), 360 (1), 364 (3), 365 (1, 2), 366 (3), 367 (1, 2, 3), 360 (3, 4), 372 (2, 4), 374 (1, 3), 376 (1), 378 (2, 3, 4), 380 (4), 382 (2), 385 (5), 400 (7), 402 (1).
(2) Garrucci: a. a. O., V, 320 (1), 364 (2), 370 (1), 379 (1), 402 (9).
(3) Garrucci: a. a. O., V, 312 (3), 313 (2), 315 (2), 360 (1), 402 (1), 350 (1).
(4) Garrucci: a. a. O., V, 310 (1), 312 (1), 313 (1), 314 (2), 358 (1), 360 (1), 365 (1, 2), 369 (3), 372 (4), 374 (1), 376 (1), 382 (2), 384 (5).
(5) Garrucci: a. a. O., V, 317 (2), 319 (3), 320 (2), 352 (2), 364 (2), 370 (1), 376 (3), 379 (1, 3, 4).
(6) Garrucci: a. a. O., V, 320 (1), 364 (2), 370 (1), 379 (1), 402 (9).
(7) Garrucci: a. a. O., V, 376 (3).
(8) Garrucci: a. a. O., V, 313 (1), 315 (1, 2), 365 (2), 376 (3), 380 (4), 400 (7).
(9) J. Wilpert: a. a. O., T. 41 (3).
(10) von der Gabelentz: Mittelalterl. Plastik in Venedig, B. p. 39. (Leipzig 1903). — A. Venturi: Storia del arte italiana I, Fig. 245. (Milano 1901).
(11) Garrucci: a. a. O., VI, 415.

über die nur eine Verbindung von Kanaan-Wunder und Brot- und Fischvermehrung kennende Sarkophagskulptur hinaus und tritt in der die gleichen Szenen in ähnlicher Zusammenstellung vor Augen führenden Katakombe von Karmouz[1]) (bei Alexandrien) zu dem erweiterten Bilderkreis der Malerei in Beziehung.

Unter den Mosaiken von S. Apollinare Nuovo[2]) kehrt die Segnung von Broten und Fischen durch den hier kreuznimbierten Christus in ähnlicher Fassung mit gleichfalls im Hintergrunde dem Vorgang als Zuschauer beiwohnenden Jüngern wieder; seitlich das Wunder der Weinverwandlung. Im Rabulasevangeliar[3]) hat sich der Maler auf die Segnung der Fische durch den bärtigen, nimbierten Christus beschränkt. Im Sinopensis[4]) ist die Segnung der Brote und Fische unter Verzicht auf die der historisierenden Gesinnung der Miniaturmalerei widersprechende Verknüpfung mit dem Kanaan-Wunder, mit der Speisung der Menge in Verbindung getreten. Der kreuznimbierte Christus bärtig, die Apostel der zweiten Miniature nunmehr durch Haar und Barttracht deutlich als Petrus und Paulus gekennzeichnet. Die hier vorliegende Verknüpfung des Sarkophagtypus mit der Speisung der Menge ist für die byzantinischen Psalter und die Mosaiken der Folgezeit vorbildlich geblieben. Daneben läßt sich der reine Sarkophagtypus in der Wandmalerei des frühen Mittelalters nachweisen (s. darüber Gabelentz und Muñoz a. a. O., p. 39 u. 37). Aus dem oben erwähnten Katakombengemälde und der Beschreibung des Agnellus vom Bilderschmuck des Tricliniums des Bischofs Neon zu Ravenna[5]) möchte man darauf schließen, daß jene Verbindung von Segnung von Brot und Fisch und Speisung des Volkes in der Monumentalmalerei zuerst erfolgt sei, wie denn auch das Fehlen des jüngeren Typus auf den Sarkophagen seine unmittelbare Ableitung aus derselben nahelegt.

Auf den Denkmälern der jüngeren Gruppe ist der schlichte Menschensohn, der stehend das Wunder vollbringt, durch den thronenden Himmelsherrscher ersetzt worden. Dadurch erhält die Veranschaulichung des Wunders unter stärkerer Betonung des Symbolisch-Übersinnlichen ein ausgesprochen repräsentatives Gepräge, indem der Vorgang nunmehr als eine im Himmel vor sich gehende Zeremonie gedacht erscheint.

Auf dem Apsisgemälde der zugrunde gegangenen Katakombe von Karmouz, das nach der mangelhaften Kopie kaum vor dem 5. Jahrhundert entstanden sein dürfte erblickte man in der Mitte der Darstellung den auf einer Kathedra thronenden Christus-Pantokrator, Brot und Fisch segnend, die ihm Petrus und Andreas (letzterer in Anknüpfung an Johannes VI, 8) von beiden Seiten auf tuchverhüllten Armen darreichten; Petrus nach de Rossi[6]) als Haupt der Kirche der Wichtigkeit des symbolisierten Sakramentes halber eingeführt; zuseiten des Thrones 12 Körbe in Andeutung der Wundererfüllung, entsprechend der Vermehrung der fünf Brote und zwei Fische; linker Hand das Wunder zu Kanaan; rechter Hand die Speisung der Menge. Über der letzteren in Betonung des symbolischen Charakters jener Szene: *ΤΑC ЄΥΛΟΓΙΑC ΤΟΥ* $\overline{\text{ΧΥ}}$ *ЄCΘΙΟΝΤЄC.* Eine Vereinigung der drei volkstümlichsten Vorbilder der heiligen Eucharistie: der Konsekration und der Kommunion, wie wir sie nur auf der Maximinians-Kathedra gefunden haben, deren neutestamentliche Reliefs mit den fünfteiligen Dyptichen des Etschmiadzin Evan-

(1) O. Wulff: a. a. O., I, p 93. Fig. 76.
(2) Garrucci: a. a. O., IV, 249 (6).
(3) Garrucci: a. a. O., III, 186 (2).
(4) A. Muñoz: a. a. O.
(5) E. Steinmann: Die tituli u. die kirchl. Wandmalerei im Abendlande, pl. 45. (Leipzig 1892).
(6) De Rossi: Bull. d'arch. christ., p. 73 (1865).

geliares und den denselben nahestehenden der Pariser Nationalbibliothek[1]) stilistisch verwandt sind.

Ein jenen Typus der Segnung von Brot und Fisch in der Ersetzung des Thrones durch einen Hügel variierendes, frühmittelalterliches Elfenbeinrelief (vermutlich karolingischer Herkunft), im Besitz der Kathedrale von Palermo[2]), läßt in seiner teilweisen Übereinstimmung mit dem Bilderkreis des fünfteiligen Golgathakreuz-Dyptichons aus dem Domschatz zu Mailand[3]), — es hat mit ihm die Blinden- und Lahmenheilung, die Auferweckung des Lazarus, das Kanaan-Wunder gemein — in der Übereinstimmung der (wenn auch umgestellten) Gestalten, von gemeinsamen Details, gleich der Form des Bettes des Gichtbrüchigen, den vollen, gedrungenen Figuren, auf die Zugehörigkeit der Vorlage zum Kunstkreis der Mailänder Tafeln schließen.

* * *

Auf der Pyxis im Museum zu Livorno und jener J. P. Morgans, — die eine wurde auf dem Boden des alten Karthago ausgegraben, die andere in Konstantinopel erworben — kehrt die Darstellung der Speisensegnung in der Art des Wandbildes der Katakombe von Karmouz wieder, erweitert durch die restlichen Apostel, die im Bausche ihres Mantels die wunderbar vermehrte Speise tragen, um sie der hungrigen Menge vorzusetzen[4]).

Den Mittelpunkt der Darstellung bildet der auf polsterbelegter Kathedra thronende Christus. In der Linken den Kreuzesstab[5]), erhebt er mit segnender Gebärde die Rechte, während von den Gegenseiten zwei Apostel nahen (auf der Pyxis Morgan durch Haar und Bart als die Apostelfürsten kenntlich), die zu segnende Speise auf tuchverhüllten Armen: Brote und Fische, letztere zwar nicht mehr sichtbar, auf Grund der obigen Darstellungen als ehedem vorhanden anzunehmen; auf der Pyxis zu Livorno zwei zuschauende Jünger als Füllfiguren. Seitlich drängen die übrigen Apostel nach der entgegengesetzten Richtung, dem Verschluß zu. Eine Bogenhalle bildet den Hintergrund der Szene. — Unter dem Verschluß des aus Karthago stammenden Behälters der Siegeskranz; darunter ein Adler, ähnlich wie auf der Pyxis der Magieranbetung des Wiener kunsthistorischen Museums.

Christus erscheint auf der Londoner Pyxis als unbärtiger Jüngling mit gelocktem- nach Galiläerart aufgerolltem Haar, als der er auch auf der anderen Pyxis ergänzt werden muß: über der tunica manicata (manuleata) das pallium; an den Füßen Schuhe. Und wie er sind auch die übrigen Apostel gekleidet, nur daß sie unbeschuht sind. Petrus und Paulus hier als bärtige Greise dargestellt, Paulus glatzköpfig; die übrigen Apostel, wie durchwegs die Gestalten auf der aus Karthago stammenden Pyxis, bartlose Jünglinge von unpersönlichem Ausdruck, mit der gleichen Haartracht wie Christus. Auf der Büchse zu Livorno stürmen beiderseits je vier an der Zahl, mif rückgewandtem Haupt, wodurch auch äußerlich auf ihre Beziehung zu der Segnungsdarstellung hingewiesen wird, gegen den Verschluß. Auf dem anderen Behälter erscheinen sie zwar gleichfalls demselben zugewandt, doch in Haltung und Ge-

(1) J. Strzygowski: Das Etschmiadzin Evangeliar, T. I, byz. Denkmäler, Bd. I. (Wien 1891).
(2) A. Venturi: a. a. O., Fig. 382.
(3) A. Venturi: a. a. O., Fig. 389.
(4) J. Wilpert: Fractio panis, p. 13. (Freiburg 1897).
(5) Auf der Pyxis zu Livorno wird derselbe analog der Pyxis Morgan zu ergänzen sein, entgegen de Rossis Annahme, der in Unkenntnis der letzteren auch für die Linke den Segensgestus voraussetzte.

bärde verschieden abgestuft. Hinter Paulus eilen drei Apostel nach der entgegengesetzten Seite, während die zu beiden Seiten des Verschlusses befindlichen Jünger zum Beschauer gekehrt, stehen geblieben sind. Den unter dem Verschluß befindlichen Apostel läßt der Schnitzer, um einer Überschneidung der Gestalt auszuweichen, am Boden knieend, das auf der Erde verstreute Brot sammeln. Der zweite und dritte Apostel vor ihm stürmen mit zurückgewandtem Haupt aufeinander zu; der folgende Apostel ist wiederum en face zum Beschauer stehen geblieben, während sein Nebenmann auf den Verschluß zueilt.

Die Figuren treten in ausgesprochenem Flachrelief vor den Grund. Haare, Gesichtszüge, Gewandfalten, dekorative Details sind meist durch flüchtige Einschnitte gegeben. Die Iris wurde ausgebohrt. Die Hintergrundsarkaden sind durch eingeritzte Linien angedeutet.

Die durch im Viereck verteilte, wirbelartig gekerbte Schrauben mit einer Holzunterlage verbundene, durch einen tiefen Quersprung gefurchte Deckeloberfläche der Pyxis Morgan wird durch drei, durch eingeschnittene Stege getrennte, konzentrische Kreise verziert; der äußere, durch ein in der Mitte gelochtes Kugelmuster, die inneren durch ein Dreikugelornament belebt; letzteres im inneren Kreis viermal, im Zwischenkreis sieben- bis achtmal angewendet; aus der Mitte des Deckels ist ein kreisrundes Stück herausgebrochen. Ein Dreikugelmuster ziert den teilweise eingebrochenen Randstreifen. Linien und Kreise sind mit roter Farbe ausgefüllt. — Drei lanzettförmig zugespitzte Hespen, ihrer Form nach islamischer Herkunft[1]), — zwei sind zuseiten Christi angebracht, die dritte an der Gegenseite des Deckels als Verschluß, — halten Deckel und Behälter verbunden.

Während die Büchse der Sammlung J. P. Morgan, von den Verletzungen des Deckels abgesehen, verhältnismäßig unbedeutende Beschädigungen aufweist, — der obere Rand zu Petri und Pauli Häupten ist zum Teil eingebrochen, außerdem läuft zwischen Christi Kathedra und Paulus ein breiter Sprung durch die Wandung, der sich auf der Gegenseite zwischen den links vom Verschluß befindlichen Apostel fortsetzt — erscheint der andere Behälter aus stark hergenommenen Bruchstücken, etwa sechs an der Zahl, zusammengesetzt. Ein Deckel ist zu letzterer Pyxis nicht vorhanden. (Siehe de Rossi: Bull. d'arch., p. 47.)

Durch den Hinweis auf die Verwandlung des Brotes in den Leib Christi, wie er im Wunder der Brotvermehrung enthalten ist, und auf die Verteilung des geweihten Brotes, wird die Bestimmung der beiden Pyxiden als Hostienbehälter angedeutet.

* * *

Die so zahlreichen Übereinstimmungen zwischen der Pyxis des Museums zu Livorno und jener der Sammlung J. P. Morgan legen die Vermutung einer Entstehung der beiden Behälter im gleichen Kunstkreis nahe: darunter zumal die in der altchristlichen Kunst völlig vereinzelt dastehende Art der Vereinigung der Segnung und Austeilung der Brote; ferner die Zuweisung jener Aufgabe an alle 12 Apostel; die auf beiden Pyxiden identische Auffassung der Segnungsdarstellung, die übereinstimmende Wiedergabe des auf rundbogig abschließender, polsterbelegter Kathedra segnend thronenden, Kreuzesstab haltenden Christus; die seitlich gegen den

(1) E. Diez: Bemalte Elfenbeinkästchen und Pyxiden der islamischen Kunst (Jahrb. d. kgl. preuß. Kunstsamml. 1910/11).

Verschluß abeilenden Apostel, schließlich die gemeinsamen Hintergrundsarkaden. Und ebenso wie wir auf beiden Behältern den gleichen Motiven begegnen, deckt sich auch die Typik ihrer Träger: die Apostel durchwegs von kurzer, untersetzter Gestalt; mit Ausnahme der Apostelfürsten auf der Pyxis Morgan mit jugendlichem, von Wulstlocken eingefaßtem, glotzäugigem Antlitz; über der tunica ein in zahllosen Falten sich bauschendes pallium.

Nach dem Reliquiar von San Nazaro[1]) zu schließen, das Christus unter den Aposteln thronend zeigt, während am Boden die Gefäße der Brot- und Weinvermehrung stehen, ist der von Antiochia gezeugte Typus Christi als Lehrer unter den Aposteln, der wiederum auf den Recht sprechenden Beamten in der Art des Probinianus-Dyptichons[2]) zurückgeht, für die Übernahme des thronenden Heilandes in den Vollzug der Brot- und Fischvermehrung vorbildlich gewesen. — Ein Beispiel der Übertragung syrischer Typen auf ägyptischen Boden weist uns eine alexandrinische Knochenschnitzerei des griechisch-römischen Museums in Alexandria[3]), den thronenden Apostellehrer in einer der bekannten Pyxis des Kaiser Friedrich-Museums ähnlichen Auffassung, „über deren antiochenischen Ursprung heute wohl nur eine Stimme ist" (Strzygowski). Neben derartigen Einflüssen sind Beziehungen zwischen dem jüngeren Typus der Brot- und Fischvermehrung und Verbildlichungen der Magieranbetung gleich jener am Silberschrein von San Nazaro vorauszusetzen, woselbst der in Vorderansicht thronenden Madonna von beiden Seiten je ein Magier mit Gaben in den Händen naht. Jüngere Wiederholungen dieses, dem Mosaik der Geburtskirche zu Bethlehem nahestehenden Typus bieten zwei in London befindliche Elfenbeinreliefs und eine Miniature des Etschmiadzin-Evangeliares[4]).

In der Art des Thronens Christi mit leicht angezogenem linken Bein, im Gewande den starken Faltenbausch, den das emporgeraffte pallium vom Knie des linken Beines zum Knöchel des rechten bildet, werden wir an den zu Gericht sitzenden Probinianus erinnert; ihm ist auch die Kathedra mit der hohen, im Halbrund abschließenden Lehne eigen. Aus dem Zusammenhang mit ähnlichen Darstellungen erklärt sich die auf der Pyxis Morgan deutlich wahrnehmbare, spätrömischen Beamten eigentümliche Beschuhung Christi, an dessen Füßen wir sonst Sandalen erblicken. Die bereits im 5. Jahrhundert allmählich abkommende Bartlosigkeit des Pantokrator begegnet uns in der Elfenbeinplastik auf dem Muraneser Dyptichon und jenem des Etschmiadzin Evangeliares wieder. Den Kreuzesstab finden wir auf zahlreichen spätaltchristlichen Elfenbeinarbeiten syrischen und syroägyptischen Ursprungs, die sich zumeist, teils um die Elfenbeintafel aus Murano, teils um die neutestamentlichen Reliefs der Maximinians-Kathedra gruppieren lassen.

Der von der antiochenischen traditio legis übernommenen, in den Darstellungen des älteren Typus erst durch den Sinopensis vertretenen Kontrastierung von Petrus und Paulus mag ursprünglich die gleiche Absicht zugrunde gelegen sein, auf die de Rossi die Einführung Petri in der Katakombe von Karmouz zurückleitet[5]): der Wunsch, die Hauptrollen an dieser durch seine Symbolik so wichtigen Handlung den Apostelfürsten zuzuteilen.

(1) H. Graeven: Ein altchr. Silberkasten, T. I. (Ztschr. f. chr. Kunst, 1890).
(2) O. Wulff: a. a. O., Fig. 192.
(3) J. Strzygowski: Ravenna als Vorort aramäischer Kunst, p. 91, Fig. 6. (Oriens Christianus 1915).
(4) H. Kehrer: Die heiligen drei Könige, Fig. 36, 37, 42. (Leipzig 1909).
(5) de Rossi: Bull. d'arch. christ. 1865.

Abb. 1. Elfenbeinpyxis des Museums zu Livorno (nach de Rossi). Speisensegnung und Austragung der Brote.

Abb. 2. Elfenbeinpyxis (Paris)

Zu: STEPHAN POGLAYEN-NEUWALL, DAS WUNDER DER BROT- UND FISCHVERMEHRUNG

Abb. 3. Elfenbeinpyxis aus der ehem. Sammlung J. P. Morgan (Vorderansicht) (Consecratio)

Zu: STEPHAN POGLAYEN-NEUWALL, DAS WUNDER DER BROT- UND FISCHVERMEHRUNG

Abb. 4. Elfenbeinpyxis der ehem. Sammlung J. P. Morgan (rechte Hälfte)
(Austragung der Brote)

Abb. 5. Elfenbeinpyxis der ehem. Sammlung J. P. Morgan (linke Hälfte)
(Austragung der Brote)

Zu: STEPHAN POGLAYEN-NEUWALL, DAS WUNDER DER BROT- UND FISCHVERMEHRUNG

Die Brote austragenden Jünglingsapostel gehen in der Gewandung, der eiligen Bewegung und der Gebärde mit dem Habakuk der von Dalton und Strzygowski nach Ägypten lokalisierten Londoner Danielpyxis[1]) zusammen, der von einem hinter ihm schwebenden Engel am Schopf gefaßt, in langem, flatternden Gewande herbeieilend, auf verhüllten Händen Brote darbringt. (Eine ältere Wiederholung jenesj Motives auf einer Pyxis des Trierer Provinzialmuseums.)[2])

Die von den Nischensarkophagen abgeleitete, auf den syro-palästinensischen Ciboriumsäulen von S. Marco[3]) und der Ambone von Saloniki[4]), einem Werk syrischer Steinmetzkunst, in die Monumentalskulptur übertragene, umlaufende Arkatur mag auf den Pyxiden mit der Speisensegnung vielleicht in der Absicht verwendet worden sein, die Verlegung der Handlung unter die Bogenhallen des himmlischen Jerusalem anzudeuten. Jene Hintergrundsarchitektur verknüpft beide Behälter mit einer Reihe meist mit Wundern Christi verzierter Pyxiden, die Stuhlfauth[5]) mit der mit der Londoner Danielpyxis Muschelbaldachin und Tracht teilenden, fünfteiligen Elfenbeintafel des ravennatischen Museums in Verbindung gebracht hat, — darunter auch die Pyxis aus Karthago. Unter den der Arkaden entbehrenden Behältern jener teilweise ohne Rücksicht auf stilistische Verschiedenheit gebildeten Gruppe, befinden sich zwei aus dem Musée Cluny und dem Museum zu Darmstadt[6]), für deren Verwandtschaft mit der Pyxis Morgan der Umstand spricht, daß dort der Besessene in der gleichen Weise unter das Schloß komponiert ist, wie hier der Brote auflesende Apostel. Man vergleiche die Gestalten der Pyxis Morgan mit dem, obigem Pyxidenkreise angehörenden, nach der rohen Arbeit offensichtlich jüngeren Behälter Nr. 1033 des Musée Cluny, der stilistisch und ikonographisch mit der fünfteiligen Elfenbeintafel des Museums zu Ravenna zusammengehend, mit der zuvor erwähnten Pyxis der gleichen Sammlung und einer im Vatikan befindlichen, als ähnlichen Verkörperungen des gleichen Bilderkreises in Beziehung steht[7]). Die agierenden Personen bartlose Jünglinge mit von Wulstlocken eingefaßtem, kurzkinnigen, glotzäugigen Antlitz, stark bewegte Gestalten von ähnlich silhouettenhaftem Charakter, gleicher Härte der Form. (Siehe die Dreiecksfalten der tunica Christi über seinem Oberkörper und den gefurchten Umschlag seines pallium; die sich zwischen den Beinen bildenden zylindrischen Falten seines Gewandes, jenes der Apostelfürsten auf der Pyxis Morgan und den Faltenwurf der Jünglingsgestalten auf der Pyxis des Musée Cluny). Ihre nervöse Bewegtheit, ihr Gesichtstypus, ihre durchgehende Bartlosigkeit verbindet die Jünglinge der Pyxiden des Musée Cluny mit den Aposteln der Pyxis des Museums zu Livorno, die überdies mit dem Behälter der vatikanischen Bibliothek durch dieselben, von gerillten Säulen getragenen Hintergrundsarkaden zusammenhängt, unter die auch hier bartlose, heftig bewegte Figuren eingeordnet sind.

Der sich zum Teil auf formalen, zum Teil auf ikonographischen Übereinstimmungen aufbauende Zusammenhang zwischen dem Muraneser Elfenbeindyptichon, der Londoner Danielpyxis, den Pyxiden des Musée Cluny, des Darmstädter Mu-

(1) O. Dalton: Catalogue of early christ. ant. p. 55, Nr. 298, T. X (London 1901.) — J. Strzygowski: Byz. Zeitschr. VIII, p. 681. — Orient oder Rom? (Leipzig 1901).
(2) W. F. Volbach: Elfenbeinarbeiten der Spätantike, p. 49, Nr. 50, T. VII a. (Mainz 1916).
(3)—(4) O. Wulff: a. a. O., p. 127—131, Fig. 113—118; p. 13—137, Fig. 124, 125.
(5) G. Stuhlfauth: Altchr. Elfenbeinplastik, p. 125. (Leipzig 1896).
(6) W. F. Volbach: a. a. O., p. 48, Nr. 48, T. VII C.
(7) Garrucci: a. a. O., VI, 438 (3, 4, 5).

MISZELLEN.

ZU JOHANN CONRAD SEEKATZ[1]) Mit drei Abbildungen auf zwei Tafeln Von V. C. HABICHT

Allein Goethes Verhältnis zum „Gevatter" Seekatz hätte eine Monographie des Künstlers längst gerechtfertigt. Es mußte erst die Erkenntnis der Bedeutung des Barock kommen, bis die „Reife" zur kunstgeschichtlichen Bearbeitung dringend geworden war; die wissenschaftliche Würde des Gegenstandes anerkannt wurde. Bamberger hat uns nun eine würdige und vollauf genügende Darstellung der Kunst des Meisters geschenkt. Ich habe mit der Abfassung des Referates gezögert, weil ich die Gelegenheit benutzen wollte, positive Beiträge zum Schaffen Seekatz' zu bringen. Eine Absicht, der die Kriegsverhältnisse hindernd im Wege standen.

Der Verfasser gibt uns zunächst ein Lebensbild, aus dem das Wichtigste hervorgehoben sein soll. Der Künstler ist am 4. September 1719 in Grünstadt als Sohn des „herrschaftlichen Mahlers" Johann Martin Seekatz († 1729) geboren. Im Kreise einer handwerklichen Künstlerfamilie, deren Tätigkeit Bamberger sorgsam registriert und erläutert, wird der Meister groß. Die traditionelle Anlehnung an Merians Bibelillustrationen wird übernommen und nur schüchtern wagt sich in den ersten Arbeiten ein freieres Künstlertum hervor. (Malereien der Emporen in Osthofen.) Der schon Dreißigjährige sucht durch eine Lehrzeit bei Philipp Hieronymus Brinkmann zu den wirklichen künstlerischen Quellen in Mannheim zu gelangen (1748). Die Vorbilder der großen Kunst treten in seinen Gesichtskreis und reizen den Handwerkermaler zur höheren Kunst. Studien nach Rubens, van der Werff und den in der Mannheimer Sammlung vertretenen Italienern wiesen in erster Linie auf die menschliche Gestalt, als das künstlerische Hauptproblem.

Das nächste Kapitel behandelt die Jahre von 1753 ab in Darmstadt und Frankfurt. Seekatz' Rivalen und die Eigenart der Darmstädter Hofmaler werden eingehend geschildert. Die völlige Umwandlung der Kunst Seekatzens durch die hollandisierende Frankfurter Mode wird klar aufgezeigt. Hier findet sich Seekatz in der Vorliebe für das Alltägliche, die Natur, die bäuerlichen und schlichten Stoffe erst selbst.

Im zweiten Hauptteil des Buches werden die Werke von Seekatz behandelt. Der Verfasser sucht in die meist undatierten Arbeiten eine begriffliche Ordnung zu bringen und bespricht zunächst die unter dem Mannheimer Einfluß stehenden Bilder: Christus und die Ehebrecherin (Mannheim, städt. Galerie); Ecce homo (Darmstadt, Hess. Landesmuseum); Anbetung der hlg. drei Könige (Dessau, Amalienstift) u. a. Mit viel Geschick und gutem Blick hat der Verfasser die allmähliche Wandlung im Schaffen von Seekatz, das Finden des Kerns der eigenen Begabung nachgewiesen. Anfangs verfährt Seekatz handwerksmäßig nach alter Gewohnheit und wandelt Stiche, etwa A. v. Ostade: Der Musikant, in Gemälde um. Das Künstlerische und Schöpferische tritt noch zurück. Mit viel Liebe zeichnet der Verfasser im sechsten Kapitel dann ein Bild des Frankfurter Malerkreises, in dem Seekatz als Mitbeauftragter des Königsleutnants seinen eigenen Stil findet. Verfasser versucht eine Verteilung der einzelnen „Bahnen", deren genaue Beschreibungen er gibt — leider mit zu wenig Abbildungen! — an die verschiedenen Künstler: Junker, Seekatz usw. Die im Bannkreis dieser Aufträge stehenden Werke, besonders die durch den „rembrandtisierenden" Trautmann beeinflußten — Dreikönigsspiel, Darmstadt, Hess. Landesmuseum u. a. — werden sorgfältig analysiert und eingereiht. Als „die Stücke, mit denen sich Seekatz in dem damaligen Frankfurt und seiner Umgebung einen Namen geschaffen hatte", bezeichnet der Verfasser die „Kirchweih-Darstellungen", unter denen die „Kirchweih in Groß-Gerau[2]), der „Viehmarkt"[3]) und die „Dorfkirchweih"[4]) die wichtigsten sind. Anlehnungen an die Holländer, Entgegenkommen zu dem Geschmack der Frankfurter Besteller und frische eigene Beobachtungen bestimmen den Wert dieser in den 60er Jahren entstandenen Malereien. Zu ihnen gehört das Bild, das ich hier erstmalig veröffentliche und das aus verschiedenen Gründen Einblicke in die Schaffensweise Seekatzens gewährt. (Abb. 1.)

Die Konzessionen an Ostade und Teniers, den tiefen, dunkelbraunen Galerieton finden wir auch hier wie bei den verwandten „Kirchweih-Darstel-

(1) Ludwig Bamberger, Joh. Conrad Seekatz. (Heidelberger kunstgeschichtl. Abhandlungen, Bd. 2). Heidelberg 1916.

(2) Vgl. Bamberger. a. a. O., S. 134.
(3) „ „ „ Abb. 17.
(4) „ „ „ S. 136.

Abb. 1. J. C. Seekatz: Am Darmstädter Schießhaus. (Bes.: Familie Wondra, Darmstadt.)

Zu: V. C. HABICHT, ZU JOHANN CONRAD SEEKATZ

Abb. 2. J. C. Seekatz: Savoyardenknabe (Bes. F. Schmidt, Darmstadt).

Abb. 3. J. C. Seekatz: Savoyardenknabe (Bes. F. Schmidt, Darmstad

lungen" wieder. Während es Bamberger offen lassen muß, ob Bilder, wie die Groß-Gerauer Kirchweih an Ort und Stelle gemalt seien, dafür aber das Porträtmäßige einzelner Gestalten belegen kann, läßt sich bei unserem Bilde für beide Seiten Gewißheit erbringen. Nach alten Aufzeichnungen des jetzigen Besitzers (Familie Wondra, Darmstadt) läßt sich ein ziemlich bestimmter Vorgang als Bildmotiv nachweisen[1]).

Danach hat Seekatz — vielleicht auf Bestellung — ein Ereignis aus dem Leben der Darmstädter Bürger dargestellt[2]). Die Erklärung der Einzelheiten möge mit einer Analyse des Bildes Hand in Hand gehen (wobei die mir zur Verfügung gestellten Erläuterungen der Familie Wondra die Belege für die nähere Identifizierung des Ereignisses, der Örtlichkeit und Personen bilden).

Wir sehen in den Hof eines Gasthauses, des alten Darmstädter Schießhauses, hinein Links im Hintergrunde ist Bessungen (Darmstadt) leicht angedeutet. Die bläulich gehaltenen Höhen bilden den weiteren Abschluß.

In dem Hofe selbst erscheinen links ein kleines braun gehaltenes Gebäude, rechts das in rötlichen Tönen gegebene Schießhaus. Zwei Gruppen halten sich in der für Seekatz bezeichnenden Weise[3]) im Vordergrunde die Wage. Rechts die wichtigere. Hier begrüßt der Gastwirt Schnell die vom Mainzer Fruchtmarkt zurückkommenden Müllermeister Spengler und Dörner. Links tritt der behäbige, wohlbeleibte Stadtschreiber Lenz an den Tisch einer Händlerin, etwas im Hintergrunde stehen Pfarrer Fabritius und ein Amtsbruder mit Behagen dem munteren Treiben im Hofe zusehend. Zwischen diesen beiden Gruppen erscheint die stark nach rechts geschobene Hauptgruppe. Frau Gastwirt Schnell tritt mit dem Weißbindermeister Ritter zum Tanze an. Der hessische und badische Postillon schließen sich an Zweifellos wegen des an Ort und Stelle stehenden mächtigen Baumes und der Notwendigkeit, die Musikanten der Darmstädter Herzschen Kapelle unterzubringen, hat die Verschiebung der Hauptgruppe stattgefunden.

Ganz im Vordergrunde erscheinen noch drei Kindergruppen. Den rechten Bildrand bestimmt der hereinragende Eichbaum. Bamberger spricht hinsichtlich der Bildkomposition dieser Kirchweihbilder von „einem alten Schema". Auch die scharfe Beleuchtung der Tanzgruppe — besonders des vorderen Paares — als ob sie „von irgendwoher seitlich ein künstliches Licht streife", das Abheben von der dunkleren Umgebung und die Durchbildung des Stofflichen finden sich hier genau ebenso wie bei den übrigen Bildern dieser Art wieder. Nicht nur in den Gewanddarstellungen, auch in der Behandlung des Stofflichen des Hauses und der Bäume vornehmlich macht sich eine besondere Sorgfalt geltend. Die hier erscheinenden Töne: das Rot des Hauses, das Grün der Bäume bestimmen auch die farbige Gesamthaltung. Dem Dunkelrot des Rockes des Gevatters Stadtschreiber entspricht das Olivgrün des Rockes des Gastwirts Schnell. Das von einem weißen Halstuch und weißer Schürze klar abstechende Himbeerrot des Rockes der Frau Schnell steht neben dem Grün der Tänzerin des hessischen Postillons. Grün und rot erscheinen auch die Kleidungen der Mitglieder der Herzschen Kapelle. Daneben kommt ein fein abgestuftes Gelb vor (Hosen des hessischen, Rock des badischen Postillons, unter den Herzschen Musikanten ähnliche Töne, das zwischen dem Hellbraun des Bodens und der ähnlichen Farbe des Pferdes und den beiden Haupttönen vermittelt.

Bamberger vermißt in den von ihm zusammengestellten Bildern eine restlose Harmonie. Man darf sie aber nicht etwa im Hinblick auf die holländischen Vorbilder suchen. Das hier veröffentlichte Bild zeigt recht deutlich, daß Seekatz unabhängiger von seinen Vorbildern ist als der erste Eindruck vermuten läßt. Es sind zweifellos vielmehr impressive als bildkünstlerische Momente, die diese Darstellung bestimmen. Was das Bild in rein künstlerischer, formaler Hinsicht — durch die Breite und die Lücke in der Mitte — verliert, gewinnt es durch die Ursprünglichkeit und Wirklichkeitstreue.

Von der Kolorierung des ehemaligen Vorbildes Adriaen v. Ostade, der sklavischen farbigen Nachahmung der Stiche, bis zu diesem Bild ist ein weiter Schritt.

Hieran anschließen möchte ich die Veröffentlichung von zwei Bildern, die sich gleichfalls in Darmstädter Privatbesitz befinden (bei Herrn Ferd. Schmidt). Es sind Pendants[4]), die einen Savoyardenknaben darstellen; einmal schlafend (Abb. 2) und dann mit einem kleinen Murmeltier spielend (Abb. 3). Die Bilder gehören zu der Gruppe, die Bamberger (S. 78) als die erste selbständige Äußerung nach den Anlehnungen an Ostade bezeichnet hat und die in den 50er Jahren entstanden sein müssen. Savoyardenbuben, Rattenfänger, zerlumpte

(1) Ich statte hiermit Frau Stabsarzt Dr. Bodenheimer-Wondra meinen ergebensten Dank für die wertvollen Mitteilungen ab.
(2) hoch $53^1/_2$ cm; breit $69^1/_2$ cm.
(3) Vgl. Bamberger, a. a. O.
(4) hoch 54 cm, breit 32 cm.

Bettlergestalten nennt Bamberger als die Vorwürfe dieser Bilder. Es sind die von Goethe gelobten „natürlichen und unschuldigen Vorstellungen“ oder, wie Bamberger sie kennzeichnet: „Modelle, und zwar je unordentlicher, desto lieber, am liebsten die Kinder der Straße, wie sie, ohne den geringsten Anflug von Pose und Künstlichkeit, lustig und schmutzig herumliefen und glückselig waren um den Groschen, den ihnen der Maler gab, wenn er sie wieder — nach nicht allzulanger Zeit — laufen ließ.“

Bamberger hält das eigentlich „Künstlerische“ für nebensächlich an diesen Bildern und meint, daß es Seekatz vor allem um das Erzählen zu tun gewesen sei. Jedenfalls tritt das Kolorit sehr zurück. Wie bei allen diesen Bildern herrscht auch bei den hier veröffentlichten ein brauner Gesamtton vor: Gewänder der Figuren unserer Bilder: rotbraun; Gesicht und Hände: warmer, roter Fleischton; Himmel und Berge: blaugrün. Bamberger meint, daß Seekatz vornehmlich die Köpfe schnell skizziert, das übrige dann später ausgeführt habe. Die sehr sorgfältige, fast minutiöse Wiedergabe der Tracht, der Stoffe, Schuhe, Hüte usw., überhaupt der Figuren, steht ersichtlich im Gegensatz zu der breiteren malerischen Behandlung der — übrigens für alle diese Bilder bezeichnenden — Landschaft. Bamberger hat die Eigenarten dieser Gruppe treffend hervorgehoben. Unsere beiden Bilder fügen sich ihr genau ein und vervollständigen damit das Bild, das wir uns von dem Schaffen des guten Gevatters machen können, sehr gut.

Ich kehre zum Referat über B.'s Buch zurück. Der episodenhaften Bedeutung der Porträtmalerei ist ein besonderes Kapitel gewidmet, dessen Hauptergebnisse die richtige Bestimmung der Selbstbildnisse (Ablehnung des früher Seekatz bez. Bildnisses, Bestimmung als Kupetzki) und die Analyse des Bildes der Helene Martini sind.

Eine letzte Umwandlung im Schaffen Seekatz findet durch die Anlehnung an die Franzosen Boucher, Lancret und Watteau statt. Schon ein Bild wie der Eierdieb (Darmstadt, Landesmuseum) leitet zu dieser neuen Auffassung über. Hand in Hand geht damit die Aufnahme der Miniaturmalerei. Bamberger bemüht sich in Bildern wie der Wahrsagerin das Deutsche und Persönliche der Kunst von Seekatz trotz der modischen Konzessionen und der ausländischen Einflüsse — mit viel Glück — nachzuweisen.

Mit besonderer Liebe behandelt der Verfasser die Tätigkeit von Seekatz im Schlößchen Braunshardt. Er bringt Ordnung in den erhaltenen Bestand, bietet eine Rekonstruktion der ehemaligen Anordnung der Supraporten — um die es sich handelt — und teilt sie in zwei Gruppen. Historien, Allegorien und Genredarstellungen sind die Inhalte dieser reizvollen Spätwerke. Wertvoll sind B.s Identifikationen der porträtierten Fürstlichkeiten: große Landgräfin u. a. auf diesen Stücken.

Die halb handwerksmäßige, halb freischaffende Art von Seekatz beleuchtet der Verfasser eindringlich in einem den Skizzen gewidmeten Artikel.

Mit einem Überblick schließt das gut ausgestattete und angenehm geschriebene Werk.

DIE KUNST ALS KULTURSYMBOL

Von Dr. E. VOIGTLÄNDER

Wie jede Wissenschaft, wie der Historiker, Physiker, Politiker, Musiker, Literarhistoriker, Theologe usw., so muß auch die Kunstwissenschaft Kenntnis von den epochemachenden Buch von Oswald Spengler, „Der Untergang des Abendlandes“ [1]) (6. Aufl., München 1920) Kenntnis nehmen, und wird nach dieser Kenntnisnahme anders sehen als bisher. Als „Versuch einer Morphologie der Weltgeschichte“ stellt das Buch gerade die Kunst in den Mittelpunkt, als der Form, in der das Ursymbol einer Kultur Gestalt geworden ist, und an deren Sichtbarkeit man das Werden und Vergehen einer Kultur ablesen kann. Die Kunst wird so freilich nicht „kulturhistorisch erklärt“, d. h. kausal mit anderen Kulturerscheinungen verknüpft, sondern sie ist mit ihnen, mit der Wissenschaft, der Mathematik, der Technik, der Religion Ausdruck und Symbol einer Seele, der Seele der jeweiligen Kultur. Alles, worum sich die Kunstwissenschaft der letzten Jahre bemühte, was sie Wandlungen und Ausdruck verschiedenen Kunstwollens, verschiedene Typen des Sehens, verschiedene Stellung zur Außenwelt nannte, das wird mit einem Mal aufgeheilt und in seiner vollen Bedeutung begriffen durch die Grundthese Spenglers, das es ebensoviele Künste wie Kulturen mit eigenem Ablauf des Werdens und Vergehens gibt. „Ich sehe statt des monotonen Bildes einer linienförmigen Weltgeschichte das Phänomen einer Vielzahl mächtiger Kulturen die mit urweltlicher Kraft aus dem Schoße einer mütterlichen Landschaft aufblühen, von denen jede

(1) C. H. Becksche Verlagsbuchhandlung, München.

ihrem Stoff, dem Menschentum, ihre eigene Form aufprägt, von denen jede ihre eigene Idee, ihre eigenen Leidenschaften, ihr eigenes Leben, Wollen, Fühlen, ihren eigenen Tod hat . . . Es gibt aufblühende und alternde Kulturen, Völker, Sprachen, Wahrheiten, Götter, Landschaften, wie es junge und alte Eichen und Pinien, Blüten, Zweige und Blätter gibt, aber es gibt keine „alternde Menschheit". Jede Kultur hat ihre eigenen Möglichkeiten des Ausdrucks, die erscheinen, reifen, verwelken und nie wiederkehren."

So wie es nun keine Geschichte der „Menschheit" gibt, sondern Geschichten der Kulturen, so gibt es auch keine Geschichte „der Kunst", sondern Geschichten der Künste, keine einheitlichen menschheitlichen Probleme und Gesetze „der" Kunst, „des" Sehens, „der" Architektur, „der" Malerei, „der" Plastik, sondern ebensoviele Künste, Malereien, Architekturen, Plastiken, wie es Kulturen gibt. Jede Kultur ist beherrscht von einem und demselben seelischen Prinzip, das sich Symbole wesensgleicher Struktur und gleichen Stils im Denken, Handeln, Politik, Wissenschaft, Kunst, Technik, Mathematik und Leben schafft.

Die Künste sind Phänomene, die sichtbare Gestalt des Symbols, unter dem eine Kultur erwacht, lebt und stirbt. Das Symbol der antiken, der apollinischen Seele ist der stoffliche Einzelkörper. Darum ist die Plastik die Kunst der Antike, darum ist die antike Architektur nicht raumbildend, darum kennt ihre Malerei nicht Licht Schatten und Perspektive. Darum ist sie aber auch nicht „allgemeingültig". Das Symbol der abendländischen, der faustischen Seele ist dagegen der unendliche Raum: das, was der Antike unfaßlich ist, das Nichtseiende, ist der Urgrund der abendländischen Kultur, in dem die Dinge leben und weben. Dies Symbol des unendlichen Raumes gestaltet die Architektur der gotischen Dome, die Raumtiefe der Ölmalerei, erscheint in der abendländischen Musik und in der Unendlichkeitsrechnung der Mathematik, während die antike, euklidische Geometrie nur Körper kennt. So liegt die Bedeutung des Buches darin, daß es für alle Einzeluntersuchungen, für alle Beurteilung und Einordnung von Tatsachen Richtungen gibt. Es verlangt eine grundsätzlich andere Einstellung zu allen Erscheinungen der Kulturen und Künste. Es gibt kein „noch nicht" zur Erklärung mehr. Nicht, weil die „Menschheit" damals noch nicht so weit war, kennen die Griechen nicht den gewölbten Innenraum und die Perspektive, sondern, weil ihrer seelischen Struktur der Raum, das, was zwischen den Körpern ist, das Nichtseiende war. So räumt das Buch denn auf mit aller Bewertung, die aus der Vorstellung eines fortlaufenden „Fortschritts der Menscheit" kommt, und alles, was in einer bestimmten Zeit „noch nicht" da war, mit einer unentwickelten Stufe erklärt. Der Schlüssel für jede Kulturerscheinung ist die Erkenntnis des Ursymbols, unter dem sie „geprägte Form, die lebend sich entwickelt", wird. So wirft das Buch alle Bewertung weiter um, die abgeleitet wird aus allgemeingültigen Kunstgesetzen, aus absoluten Gesetzen „der" Schönheit, „des" Sehens, „des" Raumes, „der" Reliefgesetze, und von da ihre Ansprüche erhebt. Das bedeutet denn auch, daß die allerdings schon länger schwer erschütterte Stellung der „klassischen Kunst", sowohl der antiken, wie der Renaissance, als absolut verbindlicher Wertmaßstab endgültig in Trümmer sinken muß. Ist man kritisch aufmerksam geworden, so findet man freilich auf Schritt und Tritt, daß diese in der Kunsttheorie schon aufgegebene Stellung aller „klassischen Kunst" sich in Einzeluntersuchungen, Problemstellungen und Bewertungen noch zähe behauptet. Es steht natürlich jedem frei, die Einstellung Spenglers überhaupt abzulehnen, ist man aber einmal in dem Lichtkegel des Blickes, mit dem dieses Buch sieht und schaut, eingetreten, dann sehen die Dinge auf einmal anders aus, und bekommen ganz neue und ebenso verblüffende, wie überzeugende Zusammenhänge. — So wird die Renaissance innerhalb der abendländischen Kultur ganz von selbst unter dem Scheinwerfer dieses Blickes zu einer Episode. Die abendländische Kultur ist faustisch-nordisch, die erwacht um 1000, ihre Kunst erlebt in der Gotik ihre Frühzeit, im Barock ihre Spätzeit und stirbt musikalisch im Rokoko. Die Renaissance ist im wesentlichen nur ein Protest gegen die Gotik, sie ist antigotisch und am allerwenigsten ist sie antik, denn auch ihre Architektur ist Raumkunst, und die Antike kennt nicht den Raum. Sie gehört zur abendländischen Kultur, sie ist der Süden der faustischen Seele, „der Traum vom antiken Dasein, der einzige, den die faustische Seele träumen, in dem sie sich vergessen konnte" (und den zu träumen sie die Sehnsucht immer wieder packt). Was an der Renaissance nicht lediglich gotisch und antigotisch ist, was man fälschlich in ihr antik nannte, das gehört zur magischen Kultur. Die magische Kultur schiebt sich zwischen die antike und die abendländisch-christliche, sie erwacht in den letzten Jahrhunderten der Antike, ihr erstes Denkmal ist das von einem Syrer erbaute Pantheon, weiter stammt aus ihr die altchristliche Basilika, die byzantinischen Kuppelkirchen, die islamische Kunst. Das Raum-

gefühl, das hier lebt, ist nicht das faustisch-unendliche der gotischen Dome, das Wort „magisch" benennt das Spezifische an ihm. So verwandeln die altchristlichen Mosaiken mit ihrem Gold und den Glasstiften, aus denen sie an Stelle der undurchsichtigen körperhaften antiken Mosaiken zusammengesetzt sind, den Raum „in jene magische Sphäre, deren Goldflimmer aus der Wirklichkeit zu den Visionen Plotins, des Origines, der Manichäer, Gnostiker und Kirchenväter und der apokalyptischen Dichtungen entrückt". Denn Spengler sieht in dem Christentum der ersten Jahrhunderte die magische Seele, während das abendländisch-faustische Christentum erst um 1000 „erwacht" und seine ins Unendliche schweifende Seele in den gotischen Domen, den Kreuzzügen, den Helden und Rittersagen, wie den christlichen Heiligenlegenden überströmen läßt, zusammen mit den „riesenhaften Menschen" der Stauferzeit in spezifisch faustisch christlicher (nicht der Sklavenmoral Nietzsches) Moral und Lebensgefühl. (Wo bleibt in diesem Aspekt der neurasthenische gotische Mensch Worringers?) Um 1000 dagegen stand Italien unter der Herrschaft morgenländisch-magischer Kunstformen, denen dann San Marco, San Miniato, und das Baptisterium in Florenz als vermeintliche Protorenaissance angehören. Die Renaissance übernahm z. B. in der Verbindung von Rundbogen und Säule kein antikes, sondern ein magisches Motiv, das in altchristlicher Zeit in Syrien entstanden war, und auch die Phantasie ihrer gleichmäßig schwebenden Raumschöpfungen hat diesen Boden. Dieser Begriff der magischen Kunst ist ein ebenso neuer, wie fruchtbarer, der sehr glücklich alles bezeichnet, was man wohl als nicht mehr antik empfunden, aber was auch der nordisch-gotischen Kunst wesensverschieden ist. Für die Beurteilung der nordisch-abendländischen Kunst ist es von ungeheurer Wichtigkeit, wenn ganz ernsthaft nach der Einstellung Spenglers die Blickrichtung und die Bewertung Süd-Nord auch in der Problemstellung von Einzeluntersuchungen aufgegeben wird. Man wird andersherum bisher ungeahnte Werte entdecken. So erscheint im Barock das Symbol des unendlichen Raumes wieder, das ihn mit der Gotik verbindet. Er ist somit nicht eine Gegenbewegung zur Renaissance. Die pendelnde Blickrichtung Renaissance-Barock kann denn auch nicht zu den letzten Gründen der abendländischen Kunst führen, da sie notwendig immer noch das, was vor der Renaissance liegt, als ansteigend zu ihr, und das, was nach ihr kommt, als absteigend zu deuten und zu bewerten, auch ohne es zu wollen, in Versuchung kommt. Der Barock, die Raumkunst der Ferne, die zugleich mit der Ölmalerei, der Gartenkunst, dem Kontrapunkt und der Unendlichkeitsrechnung in der Mathematik die Umkehrung des euklidisch-apollinischen Weltgefühls bedeutet, symbolisiert nur eins, den unendlichen Raum und die unendliche Tiefe. Im Rokoko ertrinkt er in Musik. „Deutschland hat die großen Baumeister, Musiker und **also** auch die großen Baumeister des 18. Jahrhunderts hervorgebracht, in der Ölmalerei spielt es keine, in der Instrumentalmusik die entscheidende Rolle."

Es ist nicht entfernt möglich, den unermeßlichen Inhalt des Buches in einem kurzen Referat wiederzugeben. Auch die uns fernerstehenden und weniger bekannten Kulturen und Künste, die ägyptische (Symbol des Weges und der Fläche), die indische, chinesische Kunst und Kultur tauchen in seinem Blickkreis auf.

Freilich teilt nun nach Spengler auch die abendländische Kunst das Schicksal der abendländischen Kultur, in das Stadium der Zivilisation, in das Greisenalter eingetreten zu sein, das jede Kultur zum Sterben bringt. Das untrügliche Zeichen der Zivilisation ist die gesunkene Schöpferkraft, deren Erzeugnisse nicht mehr belebt werden von dem Ursymbol, das seine metaphysische Kraft verloren hat. An der vielbesprochenen Erscheinung, daß die Architektur des 19. Jahrhunderts keinen eigenen Stil mehr hat, ist dies direkt abzulesen, und hat seine Parallelen in allen Gebieten der Kultur und des Lebens. Auch die Malerei des 19. Jahrhunderts ist nur der zivilisierte Nachkömmling der „großen" Ölmalerei, die nach 1660 erloschen ist mit dem Braun, der metaphysischen Farbe räumlicher Unendlichkeit. Leibls Porträt der Frau Gedon ist das letzte Werk dieses Stiles. Die Freilichtmalerei ist die Kunst des letzten 19. Jahrhunderts, ametaphysisch-irreligiös, nicht mehr Naturerlebnis, sondern Naturwissenschaft. Sie hat keine schicksalhafte Notwendigkeit mehr. So meint Spengler, daß es mit der abendländischen Kunst unwiderruflich zu Ende sei, soweit sie Anspruch auf Größe und metaphysischen Gehalt macht. Sie spiegelt nur den Untergang des Abendlandes in der Zivilisation.

So unerbittlich scheint das Schicksal vorausbestimmt. Aber die moderne Kunst, der Expressionismus? Sucht er nicht wieder nach metaphysischem Ausdruck? Und einer Form als Gefäß dieses Inhalts? Spengler scheint nicht viel von ihm zu halten, und es gibt für ihn kein „wieder", kein zurück, wenn einmal das Leben erloschen ist. Dennoch fragt es sich, ob es wirklich erloschen

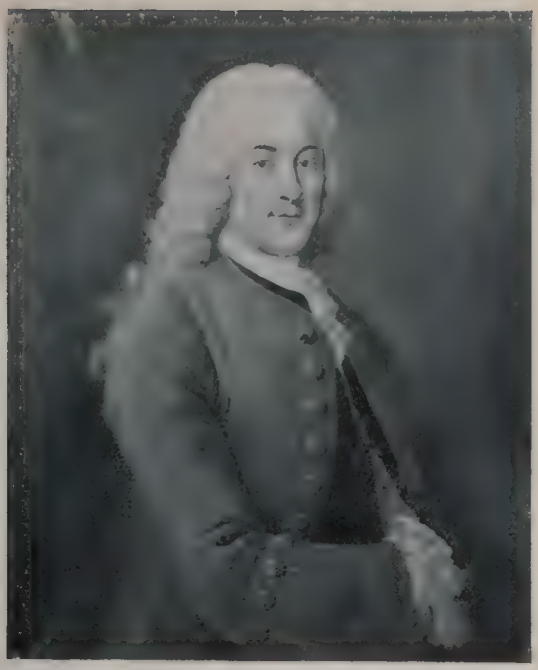


Abb. 1. Zisenis: Börsenvorsteher Johann Noë Gogel

Abb. 2. Zisenis: Frau Maria Elisabet Gogel

Abb. 3. Zisenis: Johann Noë Gogel (Sohn)

Zu: KARL SIMON, AUS J. G. ZISENIS' FRANKFURTER ZEIT

ist. Gibt es nicht viele Zeichen eines Neuerstarkens der alten metaphysischen Kraft? Freilich, wenn noch einmal in der „neuen Kunst" die abendländische Seele ein Symbol metaphysischen Gehalts hervorbringen soll, dann darf sie nicht länger Abstraktion mit Metaphysik verwechseln. Vielleicht ist jedoch das Buch Spenglers selbst schon die erste Tat des neuen (?) Weltgefühls, das auch im Expressionismus sich durchringen will, es begreift die ganze Welt als Symbol, als Schöpfung der Seele (jedoch nicht des abstrakten Geistes) und wird vielleicht bald gefolgt werden von einem ähnlich schauenden Werk der Kunst.

AUS J. G. ZISENIS' FRANKFURTER ZEIT

Mit drei Abbildungen auf einer Tafel

Von KARL SIMON

I. Urkundliches.

Die urkundlichen Nachrichten über Zisenis fließen bisher nur erst sehr spärlich. Die Mitteilung über die am 26. November 1743 erfolgte Trauung des 1716 in Kopenhagen geborenen Künstlers mit Maria Salome Umpfenbach, Tochter eines angesehenen Frankfurter Fischers und Schiffmanns, habe ich seinerzeit in den Monatsheften für Kunstwissenschaft X, (1917), S. 389 im Wortlaut veröffentlicht. Nachstehend folgt, was ich sonst an Urkundlichem über seinen Frankfurter Aufenthalt habe ermitteln können.

In erster Linie steht da die Erteilung des Frankfurter Bürgerrechts am 30. November 1743.

Bürgerbuch XIII 194 v.

Johann Georg Zisenis von Coppenhagen Mahler hat per Concl. Sen. d. 26. Novb. die Burgerschafft sub conditione, daß er ein Gemählde in den Römer liefere, erhalten d. 30. Novb. 1743 coram Dn. Cons. Jun. Dre Schlosser

„zahlt Burgergeld 20.— fl.
„vor den Feuer Eimer 1.12
„vor das neue Gewehr 8.—
„pr. inscr. —.30

Ob der Künstler der Bedingung nachgekommen ist, ein Gemälde für die Ausschmückung des Rathauses zu liefern, ist bisher nicht festzustellen gewesen; doch ist wohl nicht daran zu zweifeln, da der Rat mit Zähigkeit an dieser jedem Maler bei seiner Aufnahme in den Bürgerverband auferlegten Bedingung festzuhalten pflegte. Spätestens 1750[1]) muß Zisenis Frankfurt für einige Zeit verlassen haben und zwar mit seiner Familie, denn im Juli 1750 erscheint seine Frau für kurze Zeit in Frankfurt, um für sich und ihren Mann eine Kontinuation des Bürgerrechts während einer längeren Abwesenheit zu erwirken. Das betreffende Gesuch ist erhalten in den Ratssupplikationen desselben Jahres (Juli-Oktober, p. 69) und lautet unter Weglassung einiger Floskeln:

„. . . . Aus beygehendem Protocollo Löblichen Schätzungsamtes werden Euer Hoch . . . . des mehreren hochgeneigtest ersehen, was gestalten mein Mann nacher Mannheim an den Churfürstl. Pfälzischen Hof zur Arbeit berufen worden, und er dieserwegen sich daselbsten Häusslich niederzulassen gemüssiget fände, gleichwohlen aber gesonnen seye, sein alldortiges Domicilium ohngeachtet, das allhiesige Löbliche Burgerrecht mit hochobrigkeitl. Erlaubnis zu continuieren.

Wenn nun demnach insonders, grossgünstig Hochgeehrte . . . . ., meines Mannes Vermögen dermahlen in 300 Rthlr. baarem Geld, nebst einigen Mobilien besteht, wir aber von hier zu bleiben nicht gemeynet sind, sondern wann die zu gedachtem Manheim ihme veraccordierte Arbeit fertig und zu Stande gebracht sein wird, wir anhero zu kommen gedenken, derowegen auch wir nur wenigen Theil von unseren Mobilien von hier mit hinausnehmen, mithin umsoweniger einigen Umstand vermuthe, da über alles dieses mein Schwager Johannes Schöneck, Burger und Bendermeister allhier sowohl derer Schatzungs Praestandorum als allenfallsigen zehenden Pfenning wegen, hinlängliche Caution zu leisten, das gehorsamste Erpietnis ist:

als ergeht an Euer . . . . . mein unterthänig gehorsamstes Bitten, Hoch- und Dieselben in mildreichster Beherzigung erwehnter Umstände meinem Mann und mir die Continuation des Löbl. Burgerrechts angedeyhen zu lassen, gnädig geruhen wollen. In deren Anhoffnung ich in submissestem Respect beharre . . . . unterthänigste Maria Sallome Zisenis geborene Umpffenbach in Noẽ meines Ehemannes Joh. Georg Ziseniss."

Vermerk auf der Rückseite: Lectum in Senatu 16. Juli 1750.

(1) „Nach den Signaturen der zahlreichen in Heidelberg befindlichen Werke des Meisters war er mindestens von 1745 bis 58 in Mannheim und zugleich auch zeitweise am Hof der Zweibrücker Linie tätig" (K. Lohmeyer in Monatshefte für Kunstwiss. XII. 1919, S. 178).

Das beigefügte Protokoll des Schatzungsamtes vom 15. Juli enthält ungefähr die gleichen Angaben; nur geht daraus hervor, daß Frau Zisenis nur für einen Tag hier in Frankfurt gewesen, und sich nicht verweilen könne, sondern „wegen einem habenden kranken Kinde morgen wieder abreisen" müsse.

Die Bewilligung des Ansuchens erfolgt bereits am nächsten Tage:

Ratsprotokoll vom 16. Juli 1750. (fol. 236.)

„Alß Johann Georg Zisenis, Burger und Kunstmahler, um continuation des Burgerrechts per memoriale gebetten u. s. Solle man ihme gegen caution des Bendermeister Schöneck willfahren."

Es ergiebt sich also der urkundliche Nachweis, daß 1750 Zisenis (der nur Zisenis, nicht Ziesenis geschrieben wird) an den Hof des pfälzischen Kurfürsten nach Mannheim berufen worden ist für bestimmte („verakkordierte") Arbeiten, er aber — nach seiner Angabe — nicht die Absicht gehabt hat, dauernd von Frankfurt wegzubleiben. Deshalb gibt er auch sein Frankfurter Bürgerrecht nicht auf, und wir können auch noch nachweisen, bis wann er es behalten hat.

In den Bürgerschatzungsregistern von 1744—56 ist er verzeichnet auf fol. 579 als „Mahler", wohnhaft im 4. Quartier, und wird er von 1744 ab in wechselnden Zeitabschnitten von ein oder zwei Jahren zu fl. 2.50 bzw. 5.40 veranlagt. Der nächste Band von 1756—1771 bringt die gleichen Angaben, auch über seine Wohnung (fol. 1526), während der darauffolgende Band (1771—1786) nicht mehr eine Frankfurter Wohnung enthält, sondern die Angabe: „auswärts". Die letzte Zahlung ist am 13. Mai 1774 für die vorhergehenden drei Jahre erfolgt; ein Schnörkel deutet die Einstellung weiterer Zahlungen an. Wahrscheinlich ist dadurch das stillschweigende Erlöschen des Bürgerrechts eingetreten; von einem besonderen Aufgeben dieses Rechtes ist nirgends die Rede. Immerhin ist der Künstler also durch 31 Jahre hindurch Frankfurter Bürger gewesen, bis drei Jahre vor seinem 1777 erfolgten Tode. Eine Wohnung hat er sicher bis 1750 hier gehabt, und erst in diesem Jahre ist er mit einem Teil seiner Möbel zunächst nach Mannheim übergesiedelt. Mindestens bis 1756 hat er auch nominell hier gewohnt — eine Veränderung danach braucht nicht in das Schätzungsregister eingetragen worden zu sein. Erst 1771 kommt dann der offizielle Vermerk: „auswärts".

II. Drei Frankfurter Porträts.

In Frankfurt hat der Meister auch eine offenbar umfangreichere Tätigkeit entfaltet. Seine ersten datierten Bilder, aber nicht Frankfurter, sondern Fürstlichkeiten darstellend, stammen freilich erst von 1748 und 1751, wozu noch zwei nur urkundlich bekannt gewordene von etwa 1742 kommen[1]). Gewiß hat er aber sehr viel mehr Werke in seiner Frankfurter Zeit geschaffen, als wir jetzt noch nachweisen können. So sind auch kürzlich anläßlich einer Versteigerung (18. Febr. 1919[2])) gleich drei Porträts bekannt geworden, die Angehörige einer und derselben Frankfurter Familie darstellen; zu Nachkommen dieser Familie sind die Bilder auch wieder zurückgewandert.

Auch die Umwelt dieser Bilder ist nicht uninteressant. Es handelt sich um eine reiche Kaufmannsfamilie Gogel; von ihren Mitgliedern hatten sich in der Zeit von etwa 1600 bis in die sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts dreißig gemalte Porträts erhalten; und es mag nicht viel Städte bei uns geben, wo sich in bürgerlichen Familien eine derartig umfangreiche und lückenlose Ahnenreihe vorfindet. Sorgfältige Notizen von alter Hand geben über die meisten der Dargestellten genaue Auskunft.

Das älteste der Bilder, um die es sich hier handelt, stellt den Börsenvorsteher Johann Noë Gogel dar, der 1689 (10. August) geboren war und 1753 (27. Februar) starb. Die Inschrift auf der Rückseite bezeichnet ihn als „aetatis suae 62 Jahr" und als Maler „Ziesenis" mit der Datierung 1752. Der ein wenig ledern aussehende Mann erscheint in Halbfigur auf bräunlichem Grunde (Abb. 1); das von weißer Allongeperücke umrahmte, faltige Gesicht wendet sich dem Beschauer fast voll zu, während der Körper etwas nach rechts gewendet ist. Er trägt grauen Rock und dunkle Weste, unter der die rechte Hand verschwindet, während die linke bereits vom Bildrand abgeschnitten wird.

Sehr viel besser ist das Porträt seiner um sieben Jahre jüngeren Frau Maria Elisabet, einer geborenen Teschemacher aus Köln, mit der er sich 1712 (18. Okt.) verheiratet hatte. Sie ist gleichfalls in Halbfigur, fast ganz von vorn genommen. Das volle Gesicht mit kräftigem Doppelkinn wird von weißem Häubchen umschlossen; über den Kopf ist eine schwarze Seidenmantille gezogen, die über die Schultern fällt und das graublaue Kleid mit weißem Spitzenbesatz durchscheinen läßt. Die rechte Hand legt sich über die linke, in der Zeichnung nicht ganz geglückt; das erste Glied des Zeigefingers ist zu dick geraten und die Nagelpartie ist nicht deutlich abgesetzt, sondern verschwommen, das Fleisch glasig. Im ganzen ist

(1) Monatshefte f. Kunstwiss. X, 1917, S. 389.
(2) Auktionshaus Rudolf Bangel, Kat. Nr. 972, Nr. 54—56.

es aber ein prächtiges Bild, das wohlwollende und wohlhäbige Gesicht mit den lebensvollen, braunen Augen darin; vorzüglich gemalt die Spitzenhaube und das Spitzentuch, dessen Muster wohl genau, aber nicht kleinlich wiedergegeben ist. Nach einer Notiz auf der Rückseite ist es erst 1758, also sechs Jahre nach dem Porträt des Mannes gemalt, eine Angabe, die alles für sich hat.

Aus dem gleichen Jahre stammt nach der gleichen Quelle das Bildnis des Sohnes der beiden, Johann Noë Gogel II (1715–1782). Es ist wieder Halbfigur, diesmal auf olivgrünem Hintergrund, in rotem Sammetrock und gestickter, weißer Seidenweste, etwas nach links gewendet; der Kopf mit gepuderter Perücke ist auf den Beschauer gerichtet; ein ausgezeichnetes Stück Malerei. Die rechte Hand steckt in der Weste; der linke Arm ist halb abwärts gestreckt und die Hand nicht mehr zu sehen. Ein Widerstreben, die Hände zu zeigen, macht sich bei Zisenis öfter geltend; einmal bedeutet dies wohl eine Vereinfachung der Arbeit an sich, zugleich auch das Ausschalten einer Konkurrenz gegen das Gesicht, endlich aber wohl auch, über den Einzelfall hinausgehend, einen der ganzen Zeit anhaftenden Mangel an Interesse für die plastische Form, dem auf der anderen Seite eine höchstgesteigerte Anteilnahme an dem Kostümlichen entspricht.

Diese zwei letzten Bilder bezeugen wiederum, daß der Künstler die Verbindung mit Frankfurt auch nach 1756 aufrecht erhalten hat, wofür (von anderem abgesehen) ja aus noch späterer Zeit auch das seinerzeit auf der Darmstädter Jahrhundert-Austellung gezeigte Porträt der Frau Sibylle Passavant geb. Bernus (1746—1772) als jungen Frau (also frühestens um 1764 entstanden) sprechen würde.

REZENSIONEN

PAUL CLEMEN, Die romanische Monumentalmalerei der Rheinlande. Mit 42 Tafeln und 548 Textabb. Publikation d. Ges. f. rhein. Geschichtskunde. XXXII. Düsseldorf 1916. H. Schwann.

Unter den literarischen Erscheinungen der letzten Jahre steht an Bedeutung für die mittelalterliche Kunst der Band Clemens über die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden in erster Reihe. Schon vor dem Kriege gezeugt, aber erst während desselben geboren, ist es ein wahrhaft gesundes, pausbäckiges Kriegskind. Was ist nicht alles in diesem umfangreichen Bande enthalten! Als lange versprochener Textband zu dem 1905 erschienenen Tafelband „Die romanischen Wandmalereien der Rheinlande" hat er sich zu einem ganz selbständigen Werk ausgewachsen mit genügend eigenem Abbildungsmaterial und mit Hinzuziehung von neu aufgedeckten Malereien, die damals noch unter der Tünche ruhten. Neben den Veröffentlichungen einzelner Wandmalereien wie auf der Reichenau, in Graubünden, in Burg felden, in Salzburg und der in weiterem Rahmen behandelten Soester Gruppe von H. Schmitz bringt dies Buch zum ersten Male die Überschau über ein großes Gebiet zusammenhängender Monumentalmalereien und läßt uns einen ahnenden Blick in die Fülle der Dekorationen werfen, die dem Inneneindruck der mittelalterlichen Kirchen erst die Vollendung gaben. Das einzige Bedauern, das sich bei der Lektüre immer wieder regt, ist der Umstand, daß das Buch nicht geschrieben werden konnte, bevor die meisten dieser Bilderzyklen durch eingreifende, zum Teil rücksichtslose Restaurationen übermalt, ergänzt und in ihrem Stil verändert worden sind. Aber es ist Clemens Bemühen, durch Untersuchung des Zustandes, durch Benutzung alter Pausen und Kopien dem ursprünglichen Bestand möglichst nahezukommen, wobei ihm die Erfahrungen der unter seiner Direktion sorgfältiger bloßgelegten und konservierten Malereien gute Dienste leisteten. So liegen die Stilformen doch in der Hauptsache klar vor uns.

Die Methode ist die historisch vorbildliche. Jedes Denkmal wird zunächst für sich monographisch behandelt. Soweit möglich, werden die urkundlichen Quellen, die Baugeschichte, die historischen Wahrscheinlichkeiten geprüft, um zu einer Datierung zu gelangen. Dann folgt eine bis ins einzelne gehende genaue Beschreibung des Gegenständlichen, der Technik, der Farbenwahl, des Erhaltungszustandes. Dieser spezielle Teil wird von dem zweiten allgemeinen abgelöst, der die einzelnen Denkmäler miteinander in Zusammenhang bringt und sie zu einer Stilgeschichte verbindet. Hier werden die Resultate geschmiedet, die stets zu Rate zu ziehen sein werden, wenn man sich mit mittelalterlicher Malerei beschäftigt. Ein besonderer Nachdruck wird mit Recht auf das dekorative System der Gesamtausschmückung gelegt. Dies ist ein noch kaum betretenes Gebiet, und auch das rheinische Material, das uns erhalten ist, bleibt immer noch ein sehr beschränktes gegenüber den Möglichkeiten, die uns die Reste italienischer mittelalterlicher Monumentalmalerei offenbaren. Wir müssen annehmen, daß solche architektonischen Gliederungen, wie sie sich durch Einstellung der Säulen in den Malereien der Krypta von Emmerich ergeben, häufiger und in noch weit reicherem Maße vorhanden waren. In den byzantinisierenden Wandmalereien in St. Angelo in Formis findet sich eine ähnliche Zwischenstellung von Säulen, und in Emmerich spricht auch die deckende Modellierung für den Einfluß byzantinischer Maler. Wir müssen versuchen, für das Mittelalter uns noch mancherlei von der Antike hergeleitete gemalte architektonische Wandgliederungen in Verbindung mit figürlichen Malereien nach spärlichen Resten zu rekonstruieren. Prinzipien der Anordnung, wie sie von Schmarsow in dem Beispiel der Reichenauer Malereien dargelegt wurden, haben sicherlich ursprünglich in großer Mannigfaltigkeit geherrscht. Zu einem solchen architektonisch durchdachten Dekorationsprinzip steht in einem gewissen Gegensatz die Verwendung von Teppichen und Geweben, und Clemen verfehlt nicht, in einem besonderen Kapitel die Bedeutung solcher Wandteppiche für die Monumentalmalerei darzulegen. Sind sie doch auch häufig Träger des byzantinischen Formenkreises. Diese Frage nach dem orientalischen und speziell byzantinischen Einfluß wird in jeder Arbeit über mittelalterliche Kunst eine große Rolle spielen müssen und auch durch das vorliegende Werk spinnen sich solche Fäden, die sich an manchen Stellen zu ganz konkreten Fragen und Untersuchungen verdichten. Die Kapitel „Orientalisches und Abendländisches", „Karolingisches und Orientalisches", „Paralipomena Aquensia", „Germigny-des-Près" beschäftigen sich mit dem Verhältnis zum Orient. Clemen spricht

sich dabei anders aus als Strzygowski. Er legt dar, ohne im speziellen gegen diesen Forscher zu polemisieren, daß die karolingische Kunst nur in Einzelfällen direkt auf den Orient zurückging, daß im allgemeinen doch die italienische Kunst die maßgebende war und die orientalischen Bestandteile erst aus ihr oder aus der spanisch-arabischen geschöpft worden sind. Mir scheint Clemen darin das Richtige zu treffen, wenn sich Einzelfälle auch noch weiter diskutieren lassen. Der abendländische Reichtum an orientalischen Formen war eben schon vor der karolingischen Zeit größer als man anzunehmen gewohnt ist, besonders auf architektonischem Gebiet. In der Miniaturmalerei kommt hinzu, daß wir doch wohl auch mit persönlicher Berührung griechischer Mönche rechnen müssen, entweder durch ihren Aufenthalt im Westen, oder durch Reisen abendländischer Mönche im Osten. Die Übernahmen formaler und technische Natur sind oft so groß, daß die bloße Einführung griechischer Handschriften, die nicht so sehr ausgedehnt gewesen sein kann, wohl kaum genügt hätte Man muß an persönliche Belehrung denken, daneben mögen einige biblische Zyklen in griechischen Handschriften als Muster auf deutschem Boden verblieben sein und die schnelle und weite Ausbreitung einmal gepflanzter Lehren war bei den Beziehungen der Klöster untereinander gewiß eine leichte. So können wir uns erklären, daß bestimmte in Byzanz geprägte Formeln sich fortpflanzen, ohne daß die ursprünglichen Lehrer jedesmal von neuem einzugreifen brauchten, und daß auch beständig nebeneinander verschiedenartige Schöpfungen einhergehen, die entweder an solchen Motiven reich sind, oder ihren eigenen Weg suchen, wenn diese Formeln nicht in dem Maße an sie herangelangt sind. Daher sind auch genauere Datierungen nach der ottonischen Zeit, besonders von der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts bis zum Ende des zwölften auf der Grundlage reiner Stilkritik außerordentlich erschwert. Immerhin wird es noch leichter sein einzelne Handschriftengruppen miteinander in Beziehung und in künstlerischen Zusammenhang oder genauere Zeitfolge zu bringen als die Wandmalereien, denn hier ist das Material sehr viel lückenhafter und zufälliger, selten unberührt erhalten und nur in wenigen Fällen auch durch lokale Nähe so auf einen Zusammenhang hinweisend, wie etwa bei Goldbach und der Reichenau. Der Verfasser versucht alles, um diese Schwierigkeiten zu überwinden. Das feste Datum von Schwarzrheindorf um die Mitte des 12. Jahrhunderts ist um so mehr eine glückliche Hilfe, als die Malereien der dortigen Unterkirche in künstlerischer Hinsicht einen Höhepunkt bilden. Wenn bald darauf die Chormalereien in S. Patroklus in Soest auftreten, die den Anfang in der Reihe der erhaltenen westfälischen Wandgemälde bilden, so ist es wichtig, wenn Clemen auf die sehr ähnlichen in S. Gereon in Köln hinweist, die wahrscheinlich vorher entstanden sind, so daß hier wohl für Westfalen die rheinische Quelle zu suchen ist. Auch zeigt sich zu der zuerst in Westfalen und Sachsen beobachteten, unruhig bewegten Stilphase in Köln und Umgegend die völlige Parallele, wodurch der Verfasser zu dem Schluß gelangt, daß die letzte Stilform der romanischen Malerei, die auf die fließenden Linienformen folgende eckig bewegte Zeichnung, die in ihrer Häufung der Motive und in der Übertreibung der Streckungen und Knikkungen zu einem ausgesprochenen Barock wird, eine allgemeine deutsche Stilerscheinung bedeutet, am Rhein wie in Süddeutschland und in Tirol, und nicht nur in Sachsen und Westfalen. Das Byzantinische in diesem Stil liegt, wie Clemen richtig betont, mehr in den Einzelheiten als in der Gesamtempfindung, und zwar sind diese Einzelheiten vielfach schon aus der vorangehenden Stilphase der fließenden Linien herübergenommen, denn auch jener lagen schon gleiche Vorbilder wie der späteren vor. Die Werke dieser letzteren Zeit gehen nur, einer inneren Entwicklung folgend, stärker auf die Differenzierung der Linienbewegung und die Auflockerung der Draperien bei gleichbleibenden Grundmotiven ein.

Die Häufung und die gesteigerte Eckigkeit ist eigene Zutat des neuen Stils. Es liegt darin eine stärker akzentuierte Bewegtheit, die den Fluß der vorangehenden Zeit übertrumpfen sollte, und die Hirt bis zum Extrem fortsetzte. Daß diesem Wechsel eine natürliche Aufeinanderfolge zugrunde liegt, belegt auch das Beispiel der französischen Skulptur im weiteren Verlauf des späteren Chartreser Stiles, der in der fließenden Zeichnung seines Faltenwurfes den Malereien vom Anfang des 13. Jahrhunderts entspricht, dessen Linienbewegung aber in den folgenden Dezennien in Paris und Amiens in das eckig Gebrochene umschlägt. Nur die der französischen Skulptur des 13. Jahrhunderts innewohnende Tendenz zur plastischen Ausgestaltung hat es verhindert, daß dieser neue lineare Trieb zur weiteren Ausbildung kam. Ein ähnlicher Umschlag aus der weichen Linienform in die harte wiederholt sich ja auch in der ersten Hälfte und Mitte des 15. Jahrhunderts.

Die Bedeutung des Clemenschen Buches liegt nur zu einem Teil in diesen entwicklungsgeschicht-

lichen Aufklärungen, einen ebenso großen Wert verleiht ihm die Fülle an wissenschaftlichem Einzelmaterial. Es ist eine wahre Fundgrube an Hilfsmitteln zur Behandlung der verschiedenen mittelalterlichen Probleme. Nicht nur die ausführliche und weitreichende Literaturangabe, die wir bei Clemen gewohnt sind, ist uns willkommen, es ist kein Umstand berührt, dem nicht im weiteren Zusammenhange nachgegangen wird. So vor allem auf ikonographischem Gebiet. Bei Gelegenheit von Schwarzrheindorf werden die Darstellungen der Ezechiel-Visionen bis in die Anfänge hervorgesucht, an anderer Stelle begegnen wir der Zusammenstellung der David- und Simsonszenen seit der altchristlichen Zeit bis zum 12. Jahrhundert, der Transfiguration, der Höllenfahrt Christi und der Majestas, dem Kampfe der Tugenden und Laster. Zwar gehen diese Reihen nicht auf tiefergreifende Entwicklung des Stoffes ein, aber sie decken das Material für weitere Forschungen auf, bilden die Unterlage für das entsprechende Beispiel rheinischer Malerei und weisen zuweilen auf zugrundeliegende literarische Quellen wie bei Rupert von Deutz.

Auch über die Technik erfahren wir vieles Belehrende und man sieht, daß dem Verfasser das ganze Material und Verfügungsrecht des Konservators zu Gebote standen. Er zeigt, daß meist zwei Verfahren sich verbanden: die erste schnellzügige Anlage auf der nassen Wand und die weitere Ausführung auf der getrockneten Unterlage mit flüssigen Farben. Alle Reste werden auf technische Fragen untersucht, auch kein Stückchen Malerei bleibt unbenutzt für die mutmaßliche Ergänzung zu größeren Dekorationen, auch die Spuren der Außenbemalung werden mit sorgsamster Beobachtung verfolgt.

Was aus dem schwierigen Material an sachlichem Tatbestand herauszuschöpfen war, hat der Verfasser in mustergültiger Weise festgelegt, was über die Stilentwicklung zusammenzubringen war, klar und mit Nachdruck auf das Wesentliche geschildert. So ist die Leistung, auch wenn man in Betracht zieht, daß der Verfasser es verstanden hat, eine ganze Reihe von jüngeren Kräften, deren Namen wir in der Vorbemerkung erfahren, der Aufgabe dienstbar zu machen und ihre Beschreibungen und Würdigungen in seinem Text zu verarbeiten, eine staunenswerte. Mit Dank sehen wir diesen Pfeiler für die Kenntnis mittelalterlicher deutscher Kunst vor uns aufgerichtet.

Adolph Goldschmidt.

BOGDAN D. FILOW, Die altbulgarische Kunst. Bern, P. Haupt 1919. VIII, 88 Seiten mit 58 Tafeln und 72 Abbildungen im Texte.

Filow ist klassischer Archäologe nnd bemüht sich als Direktor des Nationalmuseums in Sofia auch um die christliche Kunst. Er hat sich besondere Verdienste erworben um das wichtigste Denkmal auf dem Boden des heutigen Sofia, dessen alte Kathedrale, über die eine wertvolle Veröffentlichung von ihm vorliegt. F. betont gleich im Vorworte des vorliegenden Werkes sehr stark die Unabhängigkeit der Bulgaren von Byzanz, die vor allem auch durch die weite Ausbreitung von Denkmälern nationalen Gepräges bezeugt sei. Damit allein schon beweise das bulgarische Volk sein gutes Recht auf Freiheit. Es habe sich daher in Sofia eine Gesellschaft von Gelehrten und Künstlern zur Herausgabe des vorliegenden Werkes in schwerer Zeit gebildet.

Der Gedanke, durch die Ausbreitung nationaler Kunstdenkmäler die Berechtigung der Besitzansprüche eines Volkes zu begründen, ist Ref. schon in seinem Armenienwerk aufgegangen. Glücklich das Volk, das zu irgendeiner Zeit sich zu künstlerischer Eigenart durchgerungen hat. Ein heute von der Heimat ausgeschlossenes Denkmal oder gar eine ganze Schicht von solchen wird immer ein Zeichen von mehr als rein künstlerischer Bedeutung bleiben. Man fragt bei solchen Gelegenheiten nach der deutschen Eigenart und wundert sich, daß die Kunstforschung an derartigen Fragen vorübergeht, ja ein Kunstgelehrter es wagen darf, von „borniertem Chauvinismus“ zu reden (Kunstgeschl. Jahrb. der Zentralkomm. Wien IV, 1910, S. 179), wenn es sich darum handelt, den Begriff des „Romanischen“ als einen verfehlten oder die sog. Gotik als eine Sache des Nordens und nicht einfach der Franzosen nachzuweisen.

F. geht zunächst mit einigen Worten auf die vorbulgarischen Denkmäler ein und betont eigentlich mit zu wenig Nachdruck die ausgezeichneten Funde, die nicht zuletzt durch seine Tatkraft im Gebiete des altchristlichen Kirchenbaues gemacht worden sind. Ich konnte darauf in meinem Armenienwerke eingehen und werde Nachträge aus dem Gebiete der figürlichen und ornamentalen Bildnerei in einem Aufsatze geben, der im ersten Hefte der neuen Zeitschrift „Byzantinisch-neugriechische Jahrbücher“ erscheinen soll.

Was die Lateiner über die Goten zusammengelogen haben, besonders über die Person des Theoderich, das besorgten die Byzantiner redlich

den einwandernden Bulgaren gegenüber. In meinen Arbeiten wies ich wiederholt darauf hin, daß die Bulgaren Kulturträger waren, das große Felsrelief von Madara wird nun auch von Filow als bulgarisch anerkannt. Die Ausgrabungen von Pliska-Aboba gelten ihm als Belege ältester bulgarischer Baukunst. F. hätte sich, wenn er Armenien kennen würde, über die dort geübte Technik des Betonbaues mit Quaderverkleidung aussprechen können. Er vermeidet, scheint es, absichtlich die Bezugnahme auf Gelehrte, die nicht im Dienste der bulgarischen Regierung standen. Die ältesten Tierverzierungen in Stein, deren Arbeit F. mit Recht mehr an Holzschnitzereien erinnern, würden ihm gute Gelegenheit geboten haben, den Zusammenhang dieser Kunstrichtung mit dem Norden im Anschluß an „Altai-Iran" hervorzuheben. Auch die wertvollen Fliesenfunde von Patleina hätten unter Verwendung der Ergebnisse dieses Buches fester verankert werden können. Zwischen dem Assyrischen und Islamischen gibt es doch allmählich gangbare Zwischenstufen. Die in der Sophienkirche von Ochrida in Fragmenten erhaltenen Platten mit Ranken, Tieren, Vögeln und Bandgeflecht können nicht ohne den Rahmen der Kunst des gesamten Balkan und Vorderasiens behandelt werden. Insbesondere findet die farbige Belebung durch schwarze (und rote) Einlagen ihre Parallelen in griechischen Klöstern (Hosios Lukas, Daphni) und bis hinüber nach Afghanistan.

Bei dieser Gelegenheit sei einer neuen Arbeit des Belgrader Kollegen Vlad. R. Petkovic Erwähnung getan „Une Hypothèse sur le Car Samuel". Paris 1919, die unter Bezugnahme auf diese Ornamente in Ochrida und Hellas nachzuweisen sucht, daß ich nicht recht getan hätte, als Mittler ihrer kufischen Schriftformen die Bulgaren anzusehen (Amida, S. 375 f.). Was er uns da über die Entstehung des Namens Ochrida und den Ursprung des Zaren Samuel aus persisch-armenischer Familie erzählt, wird Petkovic vielleicht erst recht freuen, wenn er mein „Altai-Iran" oder „Armenien" liest. Man muß dazu die Ableitung der Kroaten von den Alanen durch Jelic vergleichen, über die ich „Altai-Iran", S. 253 berichtete.

Das Werk von Filow wendet sich im Hauptteile dem zweiten bulgarischen Reiche unter den Asseniden im 13./14. Jahrhundert zu. Nach Baukunst, Bildnerei und Kunstgewerbe gegliedert beschreibt er die in ausgezeichneten Tafeln vorgeführten Denkmäler, von denen auch schon Gurlitt in seinem Werke über Bulgarien eine gute Vorstellung vermittelt hat. Den Schluß bildet ein ähnlich gegliederter Abschnitt über die türkische Zeit. Filow sucht nachzuweisen, daß auch da noch der tief in der Volksseele wurzelnde künstlerische Sinn der Bulgaren zur Geltung gekommen sei. Es berührt schmerzlich zu sehen, wie tief erregt die nationalen Gemüter des Balkan auch in der Wissenschaft nun wieder sind. Aber ist es im übrigen Europa bei der unerhörten Herabsetzung der geistigen Höhe anders?

J. Strzygowski.

CARL NEUMANN, Aus der Werkstatt Rembrandts. Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen. 1918. (Carl Winters Univers.-Buchh.) Geh. M. 25.—.

Wer von Neumanns großem Rembrandt-Buch herkommt, wird vielleicht zu diesen Studien, die man dem Inhaltsverzeichnis nach für Schnitzel und Abfälle aus der Werkstatt Neumanns halten könnte, nur zögernd den Zugang gewinnen. Dennoch wird jeder angenehm enttäuscht sein, der sich die Mühe macht, Schritt für Schritt den Weg in eine Fülle von Beobachtungen und Kenntnissen zu nehmen, die alle unter einem großen Gesichtspunkte gesammelt sind und dem Verfasser Gelegenheit geben, an kleinen Entdeckungen große Probleme aufzurollen. Es ist hier nicht möglich, die Fülle des Gebotenen zu reproduzieren, nur kurz seien Fragen und Resultate referiert.

1. Rembrandt als Monumentalmaler. Die Verschwörung des Claudius Civilis. Mit unwiderleglichen Gründen, scheint mir, weist Neumann nach, daß die Verkleinerung des jetzt in Stockholm befindlichen Bildes von Rembrandt selbst vorgenommen ist. Wertvoll ist, wie eine scheinbar rein philologische Frage mit ästhetischen und künstlerischen Gründen erledigt wird, die zugleich die feinfühligste Interpretation des Bildes ergeben. Da Rembrandt hier den Ausschnitt aus einem großen historischen Bilde zu völlig selbstgenügsamer Wirkung gebracht hat, nimmt Neumann Gelegenheit nachzuweisen, wie inmitten der allegorisierenden und mythologisierenden Manier holländischer Monumentalmaler mit ihren Entgleisungen ins Stilleben Rembrandt allein große Wirkungen monumentaler Malerei erreicht hat, indem er freilich auf alles Dekorative, besonders auf alle Rücksicht auf die Wand verzichtete und statt dessen den Bildraum zu einem Einblick in eine neue, geheimnisvolle Welt öffnete. Neumann nennt diese Wirkung symbolisch. Ich möchte lieber das unhistorisch Zeitlose, Magische und Poetische darin betonen und meinen, daß trotz der großen Wirkung Rembrandt als Monumental-

maler im Sinne der Historie und Rückbeziehung auf vergangene Ereignisse nicht eigentlich gelten kann. Doch möchte ich hier nicht mit Neumann in eine Polemik über den Begriff des Monumentalen eintreten, über den ich ausführlich im Logos (VI, 2. 142) gehandelt habe. Im Anschluß an seine Ausführungen über Rembrandt gibt Neumann eine Skizze der holländischen Monumentalkunst, die neben der intimen Malerei immer übersehen worden ist. Diese Skizze leidet etwas unter dem Mangel an Abbildungen. Vielleicht entschließt sich Neumann zu einer selbständigen Behandlung dieses Themas, einer dankbaren Aufgabe, wobei dann die Herkunft der holländischen Malerei aus der vlämisch italianisierenden Monumentalkunst, die fortschreitende Intimisierung der gesellig höfischen Malerei und das Ausmünden in eine rokokohafte, dekorativ gesellige Malerei entwicklungsgeschichtlich bedeutsam wäre.

2. Zur Kritik von Rembrandts Zeichnungen. I. Verbindung von Zeichnungen mit Gemälden und Radierungen. a) Das Gemälde der Predigt Johannes' des Täufers in Berlin und der angeblich erste Entwurf. Für mich völlig einleuchtend zeigt Neumann, daß die Zeichnung (Kat. 687) nicht ein Entwurf, sondern eine großzügige Korrektur im Geiste der 50er Jahre ist, wahrscheinlich bei Gelegenheit eines Rahmenentwurfes für den Besitzer des Gemäldes, was wiederum Neumann Gelegenheit zu einem Exkurs über Rahmenmalerei bei Rembrandt überhaupt gibt. Die Gründe für die späte Ansetzung der Zeichnung mahnen zugleich zur Vorsicht bei der Datierung der Zeichnungen, da die Wiederholung von Motiven eines Gemäldes in einer Zeichnung keineswegs beweist, daß die Zeichnung als Entwurf vorangegangen sein muß und zeitlich dem Gemälde sehr nahesteht. Ebenso wie in diesem Falle die Zeichnung später ist, kann sie andererseits auch sehr weit dem Gemälde vorausgehen. Das ist der Fall in den nächsten beiden Fällen. b) Das sogenannte Hundertguldenblatt und die zugehörige Berliner Zeichnung. Diese gehört, wie ich selbst auch nie anders angenommen habe, nach Neumann in die zweite Hälfte der 30er Jahre, während die Vollendung der Radierung in das Ende der 40er Jahre fällt. An die Veränderung, die der Mann neben Christus mit dem Christus zugewandten Kopf und entgegengesetzt gewendeten weisenden Händen, einem aus Leonardos Abendmahl stammenden Motive, bei der Übertragung aus der Zeichnung in die Radierung durchgemacht hat knüpft Neumann interessante und wichtige Beobachtungen über Rembrandts an italienischen Kunstwerken genährtem Klassizismus. c) Das Gemälde des barmherzigen Samariters im Louvre und die angeblich zugehörigen Zeichnungen. Diese gehören gar nicht so eng mit dem Gemälde zusammen, also auch zeitlich nicht, wie angenommen wird. Der zentralisierte Lichteffekt der Londoner und Rotterdamer Zeichnung entfernt sie von dem Gemälde, und zwar ist die Londoner Zeichnung noch weiter von ihm entfernt als die ruhigere und gesammeltere Rotterdamer. Die Pariser dagegen mit ihrer Richtung nach links (mag sie authentisch sein oder nicht), steht der frühen Radierung sehr nahe. In den Zeichnungen ist also ein über Jahrzehnte sich erstreckendes Reifen eines Themas niedergelegt.

II. Korrigierte Zeichnungen Rembrandts und die Frage der Doppeldatierung. Es handelt sich hier darum, daß unter einer Oberschicht einer mit sicheren Strichen abkürzenden Komposition, die in dem ruhigen Nebeneinander statuarischer Figuren und in den eckigen, rechtwinkligen Gebäuden alle Merkmale des Spätstiles erkennen läßt, eine Zeichnung durchblickt mit fahrigerer Strichführung, unentschiedeneren Gebärden und reicherer Ausführung, die alle in frühere Zeiten verweisen. Solche Zeichnungen sind die Dresdener Abendmahlszeichnung (Kat. 297), die Stockholmer Hiobzeichnung (Kat. 1548), die Münchener Zeichnung der kranken Frau im Bett (Kat. 418), die Zeichnung in Chatsworth: Sogenannter Salomo am Sterbebette Davids (Kat. 830). Die Zeichnungen sind also in eine Früh- und eine Spätperiode zu setzen, und es ist nicht mehr befremdend, wenn sie im Thema und in den Beziehungen zu Gemälden auf die Frühzeit verweisen, und dennoch den Charakter des Spätstiles in der Ausführung verraten. Der Einwand z. B. Hofstede de Groots, es handle sich um Korrekturen von Schülerzeichnungen, ist nicht stichhaltig. Denn es handelt sich hier nicht um kleine Einzelkorrekturen, Verbesserungen von Ungeschicklichkeiten, sondern um gänzliche Umänderungen, und es ist in der Tat nicht einzusehen, warum Rembrandt sich die Mühe gemacht haben sollte, aus Schülerzeichnungen vollkommene Meisterzeichnungen zu machen.

3. Rembrandt und die Überlieferung der Kunst. In diesem Kapitel bewährt sich der Historiker Neumann, der schon in seinem großen Rembrandtwerk überall die Person seines Helden mit einem aus unmittelbaren Quellen geschöpften Hintergrunde seiner Zeit umgeben hat. Ausgehend von einer Nachricht in Heidelberger Urkunden über den Ankauf von Gipsen aus Rembrandts Besitz, zeigt er zunächst, daß diese zwischen 1658 und 61

gekauften Gipse nicht aus der Konkursmasse Rembrandts stammen können, sondern daß Rembrandt nach dem Konkurs selbständig einen Kunsthandel betrieben hat, bis sein Sohn Titus und Hendrickje Stoffels 1660 den Kunsthandel übernahmen, um ihn vor seinen Gläubigern zu retten. Wie hier Neumann von einer unscheinbaren Notiz aus in die Wirren der letzten Jahre Rembrandts hineinleuchtet, ist ein Meisterstück historischer Interpretation. Im Anschluß daran verbreitet sich Neumann ausführlich über die akademischen Tendenzen der Zeit Rembrandts, die Schätzung der Antike, die mythologischen Bildungsstoffe, um zu dem Resultat zu kommen, daß, wenn Rembrandt nach Gipsen zeichnen ließ, es sich um Gipsabgüsse nach der Natur handelte, und daß die mythologischen Stoffe für ihn nur Anekdoten wie beliebige andere waren, die er gänzlich unantik und rein genremäßig behandelte. Valentiners weitgehende Schlüsse über Rembrandts humanistische Bildung (Rembrandt als Lateinschüler) werden zurückgewiesen. Auch der italienischen Kunst gegenüber hält Neumann daran fest, daß bei allen Entlehnungen oder vielmehr Anregungen seitens italienischer Kunst Rembrandt doch in Opposition gegen die Schönheitlichkeit der italienischen Form gestanden habe, mag man diese Opposition bewußt oder nicht nennen. Ich meine sogar, daß die Jugendwerke Rembrandts auch von bewußt revolutionärem Geiste Zeugnisse genug enthalten. Weniger überzeugt Neumanns allerdings nur zögernd vorgebrachter Hinweis auf Michelangelos Blockform und bildhauerische Gepflogenheiten bei Rembrandts Altersmanier, alle Figuren rein aus Quadraten zusammenzusetzen und die Räume kastenförmig zu bilden. Ich meine, es genügt hier, im alten Rembrandt das Bedürfnis nach großer Flächenwirkung und souveräner Bildkonstruktion anzunehmen, die mit ihrer farbig luminaristischen Wirkung doch immer das malerische Gegenstück zu barocker Körperkunst und plastischer Architektonik bleibt.

Jedenfalls aber verdanken wir diesem Werke Neumanns eine solche Fülle von Beobachtungen, Belehrungen und Aufschlüssen auch über das innerste Wesen der Kunst Rembrandts, daß es als eine wertvolle Ergänzung zu jeder Lektüre des großen Rembrandtwerkes hinzugezogen werden muß.

Hamann.

LE FAUCONNIER, Réproductions d'oeuvres appartement à différentes collections de France, Hollande, Belgique, Allemagne, Angleterre, Russie et Suède. Introduction du maitre Jan Toroop, traduite du hollandais par A. de Ridder. C. L. H. van der Linden. Rokin, Amsterdam.

Als ein Gruß aus einer uns lange verschlossenen Welt hat mich dieses Album erreicht, das 15 schöne Reproduktionen von Bildern Le Fauconniers in historischer Folge aus den Jahren 1908 bis 1917 enthält. Es werden in mir manche Pariser Kunstgespräche wachgerufen. Im Durchblättern dieser Abbildungen erinnere ich mich besonders gern an die programmatischen Unterhaltungen über die Kunst der Zeit mit Le Fauconnier, der einer der klügsten und gedankenreichsten Maler des neuen Frankreichs ist. Wie der junge Baske Tobeen ist auch Le Fauconnier durch den Kubismus hindurchgegangen und hat durch ihn eine besondere Belebung seines Formgefühls erfahren. Die frühesten impressionistischen Bilder Le Fauconniers sind in der Mappe nicht vertreten. Das erste Blatt — der weibliche Kopf aus dem Jahre 1908 — bedeutet schon eine kräftige Reaktion gegen den Impressionismus. Nicht das Besondere und Persönliche, sondern das Typische und Absolute ist aus dem Gesicht der jungen Frau herausgearbeitet, der bezeichnenderweise die Unterschrift „La Simple" gegeben wurde. Es folgt eine Felsenlandschaft aus der gleichen Zeit und in gleicher Tendenz. Daran reihen sich diejenigen Bilder, die in den letzten Jahren vor dem Kriege im Salon des Indépendants ausgestellt waren, kühne und ernsthafte Versuche, das Zeitwollen nach einer neuen Durchdringung der Formen persönlich zu lösen. Die starke, saftige Farbigkeit dieser Bilder kommt in den schwarz-weißen Reproduktionen leider nicht zur Geltung. Die letzten Jahre verbrachte Le Fauconnier in Holland. Jan Toroops Einfluß wird in einem Kinderbildnis aus dem Jahre 1916 sichtbar. Diese Einwirkung wird in den Arbeiten von 1917 mit dem persönlichen Stil Le Fauconniers verschmolzen. Daraus scheint sich eine Phantastik von einer seltsamen Realistik zu ergeben, soweit die Reproduktionen ein Urteil zulassen. Der Drang unserer Zeit, seelischen Ausdruck zu geben, hat in Le Fauconniers Bildern eine starke, suggestive Form gefunden. Hoffentlich werden wir bald einmal Gemälde von Le Fauconnier in Deutschland zu sehen bekommen.

Otto Grautoff.

KURT GERSTENBERG, Claude Lorrain und die Typen der idealen Landschaftsmalerei. Emil Ebering, Berlin 1919.

Man hatte von dem Verfasser der „Deutschen Sondergotik" gewiß etwas anderes erwartet als eine Arbeit über die ideale Landschaft. Allein wie alle jüngeren Kunsthistoriker, die von der Gegenwartsbewegung ergriffen werden, hat auch Kurt Gerstenberg den Drang empfunden, sich in die Zeit einzufühlen, in der viele Wurzeln der heutigen Zeit aufzufinden sind, und sich daher dem Barockzeitalter zugewandt. Claude Lorrain harrt immer noch auf eine umfassende, dem Stande der neuesten Forschung entsprechende Bearbeitung. Die letzte nennenswerte französische Arbeit über den Meister aus dem Jahre 1854 stammt von C. Blanc. Nach ihm hat Emile Michel 1884 noch eine anregende Studie geschrieben im Anschluß an die berühmte Arbeit der Lady Dilke. Es ist bekannt, daß die Engländer vom 17. Jahrhundert an begeisterte Verehrer Poussins, Dughets und Claudes gewesen sind, daß sie teilweise nach deren Bildern ihre Gärten angelegt haben. Darum kann es auch nicht erstaunen, daß die Engländer mehrere gute Bücher über Claude Lorrain geschrieben haben. Die Arbeit der Madame Pattison (Lady Dilke) erschien 1884 in französischer Sprache. Nach ihr hat 1887 O. J. Dullea über Claude gearbeitet. Bemerkenswert ist die neueste englische Monographie von George Grahame aus dem Jahre 1895. Gerstenbergs kleine Studie kann und wird nicht beabsichtigt haben, diese umfassenden Arbeiten in den Schatten zu stellen. Um Claude Lorrains kunsthistorische Stellung herauszuarbeiten, könnten die grundlegenden Untersuchungen von Prosper Dorbec und Louis Hautecoeur nicht außer acht gelassen werden und müßten auch André Fontaines und Hans Tietzes Beiträge zur römischen und französischen Kunstästhetik des 17. Jahrhunderts in Betracht gezogen werden. Aber Gerstenberg beschränkte sich ja schon im Titel auf Claudes Verhältnis zu den Typen der idealen Landschaftsmalerei. Unter diesem engeren Gesichtspunkt bietet seine Arbeit Anregungen. Einleitend gibt Gerstenberg eine Charakteristik des Begriffes ‚ideale Landschaft': „Sie ist nicht aus der Vorstellung geboren, sondern entspringt einem unmittelbaren Lebensverhältnis, das das Wesen der Wirklichkeit in einem zeitlosen Weltbild zu gestalten übernimmt." Ich vermag diesen Satz zu unterschreiben, vermisse aber das Zuendeführen dieses Gedankens. Werden dadurch, daß Wirklichkeitsformen zu Trägern eines zeitlosen Weltbildes werden, nicht diese Formen zum Ausdruck der Ideen dieses Weltbildes? Dann aber hätte weiterdenkend klar ausgesprochen werden müssen daß die reinste Form der idealen Landschaft eine in diesem Sinne gestaltete Heroisierung der Landschaft ist. Einerseits durch dieses nicht ganz Zuende-Denken des ersten Gedankens, zweitens durch den Mangel an guten Abbildungen der Poussinschen Spätwerke in Petersburg und England scheint Gerstenberg zu einer gewissen Geringschätzung Poussins gelangt zu sein, die dem ersten und größten Vertreter der idealen Landschaft nicht gerecht wird.

Die drei Richtungen der Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts — die idyllisch-arkadische Landschaft, das heroische Weltbild, das naturalistische Weltbild — die Gerstenberg unterscheidet und die sich folgerichtig aus dem Stoff ergeben, sind überzeugend gegeneinander abgesetzt. In diesem Sinne ist die kleine Schrift ein guter Führer. Endlich ist Claude Lorrain in seinem besonderen Verhältnis zur heroischen Landschaft plastisch herausgearbeitet. Gerade dieser Teil von Gerstenbergs Arbeit ist voll von feinen, aus lebendigem Zeitempfinden heraus geprägten Bemerkungen, die in einem klaren, ruhigen Stil sich schön lesen und zu weiterem Nachsinnen anregen.

Otto Grautoff.

MAX THEUER, Der Griechisch-Dorische Peripteral-Tempel. Ein Beitrag zur antiken Proportionslehre. Hrsg. mit Unterstützung des Ministeriums für Kultus u. Unterricht in Wien. Berlin 1918.

Über den Kreis der engeren archäologischen Fragen, die die Arbeit behandelt, hinaus, erhält sie Bedeutung für die gesamte Geschichte der Architektur. Denn es werden in ihr ganz allgemein die Probleme des Zusammenhangs zwischen der Ratio und dem individualistischen Kunstgefühl in der Baukunst angeschnitten. An Hand der Aufnahmen Koldeweys und Puchsteins sowie Hittorfs und Serafaldicos und anderer Aufnahmewerke vergleicht Verfasser die Maße verschiedener dorischer Tempel und glaubt so, zu bestimmten, allgemein gültigen Formulierungen der Proportions-Schemata gelangen zu können. Im Gegensatz zu den bereits früher veröffentlichten Systemen verlangt Verfasser, daß ein Schema nicht nur aus einzelnen bestehenden Bauwerken heraus konstruiert oder ihm angepaßt wird, sondern daß man aus ihm heraus andere, neue Gebäude entwickeln könne. Doch scheint er — trotz dieser theoretisch ausgesprochenen

Forderung — sich selbst nicht von seinen Theorien freimachen zu können und verfällt in ein, wahrscheinlich nicht einmal bewußtes System der Auswahl der zu untersuchenden Objekte und der herangezogenen Maßzahlen.

Wesentlich ist vor allem der immer wiederholte Hinweis auf die Tatsache, daß die großen Werke dorischer Tempelarchitektur nicht als Äußerungen eines individualistischen Kunstwillens anzusehen sind, sondern daß ihnen eine ganz bestimmte mathematisch definible Gesetzmäßigkeit innewohne. Diese auf hieratischer Grundlage beruhende Gesetzmäßigkeit verknüpft frühen griechischen Stil mit ägyptischer und asiatischer Zahlenmystik. Hier hätte man wohl bei der Wichtigkeit dieser Zusammenhänge ein weiteres Eingehen, Hinweis auf babylonische Denkmäler usw. verlangen können. Denn — um gleich zum Hauptpunkt zu kommen — wenn Theuer ganz bestimmte Zahlenverhältnisse für einzelne Gottheiten im griechischen Kult annimmt, so wäre es nicht unwesentlich gewesen, zu erfahren, ob in den weit strengeren und mathematisch eindeutigen Kultfestlegungen östlicher Kulturen etwa Paradigmata sich aufweisen lassen (Delitzsch!), ob ferner zwischen den östlichen und den griechischen Verhältniszahlen Beziehungen bestehen und diese mit den Wandlungen der einzelnen mythischen Götterbegriffe sich parallelisieren lassen.

Zahlreiche Belege aus der antiken Literatur, besonders Plato, beweisen die Verknüpfung von Kunst und intellektueller Ratio, den bewußten Gegensatz zu individualistischer, triebhafter künstlerischer Betätigung. Am bekanntesten sind die Forderungen des Vitruv, der sich allerdings — ein später Epigone — auf Allgemeinheiten beschränkt und keine detaillierten zahlenmäßigen Festsetzungen gibt. Unter Symmetrie vor allem versteht Vitruv nicht wie wir, den engeren Begriff, sondern ganz allgemein die Beziehung des ganzen Gebäudes zu einem seiner Teile, eine Beziehung, die Theuer als Kommensurabilität, Maßgemeinschaft bezeichnet. Auf diese Kommensurabilität hin untersucht er nun zahlreiche dorische Anlagen, ausgehend von der ausnahmslos vorzufindenden Verringerung der Eckjoche einerseits, von der Differenz der Normaljoche der Front und Langseiten andererseits. Hieraus wird gefolgert, daß die Seitenstellung der Peristase von der Basis abhängig sei. Aus der langen Reihe der im einzelnen untersuchten 27 Tempel, die im Werke noch einmal in einer Tabelle zusammengestellt werden, ergibt sich nun nach Ansicht des Verfassers:

1. Daß die weiblichen Gottheiten geweihten Tempel das Grundverhältnis im Stylobat zeigen, jene männlichen Gottheiten gewidmeten dagegen im Stereobat aufweisen.

2. Bestimmte Grundverhältnisse sind bestimmten Gottheiten geweiht, so insbesondere das Verhältnis 3 : 8 der Hera, 2 : 5 dem Apollo usw.

3. Die Grundverhältnisse lassen sich in zwei Gruppen einteilen, deren eine (Mehrzahl der Tempel) durch die Formel $B : L = n : (2n + 1)$,
deren andere durch die Formel
$$B : L = n : 2\ (n + 1)$$
ausgedrückt werden kann.

Diese Formeln werden aus pythagoreischen Zahlenreihen entwickelt und zwar aus den Dreiecks- und Quadratzahlen. Durch die Datierung vor Pythagoras werden auch die Kommensurabilitätsdifferenzen einzelner vorkanonischer Bauten erklärt. Die eigentliche Feststellung der Abmessungen bei den Tempelbauten soll nun mit Hilfe der sogenannten „heronischen" Dreiecke erfolgt sein. Die Lehre des Pythagoras, welche das gesamte Geistesleben des damaligen Griechentums beherrschte, fällt in der Tat in ihrer Entstehung mit den Bauzeiten der entscheidenden dorischen Tempel zusammen. Es werden dann verschiedene Phasen des Dorismus unterschieden, und festgestellt, daß allmählich eine Schematisierung und Verallgemeinerung in der Anlage der Grundrisse eintritt. Der Einfluß der Diagonale schwindet, die Säulenachsen gewinnen immer mehr an Bedeutung. Hierdurch erlangt allmählich der dorische Tempel eine Starrheit, die zum Verfall des Dorismus führt.

Entsprechend der Proportionierung der Grundrisse erfolgt die Bestimmung des Aufbaues der Säulen, Kapitellhöhe usw. Die Entwicklung des Zusammenhanges zwischen der Dimensionierung der Säule und der strengeren Proportionierung und damit festeren Bindung an den Grundriß wird vom Verfasser an den einzelnen Details der Säule sehr fein nachgewiesen. Es ergibt sich als Erkenntnis für die Entwicklung des Dorismus im wesentlichen dieses: „Sollten die einzelnen selbständig durchgebildeten Glieder vereint ein zusammenhängendes Ganzes bilden, mußten sie durch ein inneres Band zu einer höheren Einheit zusammengeschlossen werden; dieses war aber in der Proportion, d. h. der gewollten gesetzmäßigen Abhängigkeit der Abmessungen der einzelnen Glieder voneinander gegeben. Diese Proportionierung war zunächst rein mathematischer Natur und vom Grundverhältnis des geweihten Tempels abhängig. Die fortgesetzte Anwendung solcher Verhältnisse aber mußten bei dem überaus empfänglichen Schönheitssinn der Griechen dahin

führen, daß sie gewisse, hierdurch gewonnene Verhältnisse, die ihrem ästhetischen Empfinden besonders zusagten, gegenüber anderen minder entsprechenden bevorzugen lernten. Man verläßt daher die unmittelbare Anwendung der Grundproportion auf den Aufriß, falls diese nicht geeignet erscheint, und wendet eines der erprobten Verhältnisse an, das möglichst im Zusammenhange mit den übrigen Verhältnissen des Tempels stehen sollte, aber auch gleichzeitig den Anforderungen vom ästhetischen Gesichtspunkte aus entsprechen mußte." Wenn Theuer diese Kunstauffassung immer wieder vor uns verteidigen zu müssen glaubt, so könnte er sich seine Aufgabe erleichtern durch Hinweise auf andere Kulturepochen, in denen die Kunst von ähnlich rationalen Auffassungen ausging. Es sei nur an die großen Zeiten des französischen Dramas erinnert, an den musikalischen Aufbau in der Barockzeit und endlich auch an die schematisierenden Bestrebungen in der bildenden Kunst der Gegenwart. Von hier aus sind also Einwände gegen die Auffassung Theuers nicht zu machen. Zweifelhafter ist schon, was er von der Raumvorstellung der Griechen sagt. Wenn er in einer etwas willkürlich erscheinenden Begrenzung den Raumbegriff mit Lipps nur als Träger einer inneren Spannung, belebt von Wechselwirkung, von Tätigkeit und Gegentätigkeit auffaßt, so folgert daraus noch in keiner Weise, daß der dorische Raum als solcher nicht künstlerisch wirken könne. Allerdings kann in dieser rationalen Vorstellungswelt die Wölbung als räumliches Element keine Rolle spielen.

Wichtiger als diese Ausstellungen scheint aber der notwendige Einwand gegen eine gewisse Willkür in der Heranziehung der aufgenommenen Maßzahlen. So z. B. weist Theuer niemals nach, daß, wenn Kommensurabilität im Stylobat vorhanden, nicht solche auch gleichzeitig im Stereobat vorhanden sei. Auch scheint, wenn so allgemeine Regeln wie die von den bestimmten Göttern zugeordneten Proportionen aufgestellt werden, das Material nicht vollständig genug. So wird oft der Eindruck einer gewissen Willkür in der Auswahl hervorgerufen.

Sollten aber auch die Thesen Theuers weniger allgemein gültig sein als er annimmt, so bleibt dennoch unbestreitbares Verdienst auf die Zusammenhänge frühgriechischer Baukunst mit orientalischer Zahlenmystik hinzuweisen. Zusammenhänge, die sich wahrscheinlich noch bis weit in die römische Baukunst verfolgen lassen und zur Zeit der späteren römischen Kaiser durch Berührung mit dem Osten wieder neu belebt werden (Thermenbau!). Vom Standpunkt der allgemeinen Kunstgeschichte denkwürdiges Problem bleibt es, wie aus der Synthese zweier so heterogener Elemente, der hieratisch-orientalischen Zahlenmystik und der mathematisch klaren rationalen Vorstellungskraft des Hellenentums die Werke des Dorismus entstanden. Paul Zucker.

PAUL CLEMEN, Kunstschutz im Kriege. Berichte über den Zustand der Kunstdenkmäler auf den verschiedenen Kriegsschauplätzen usw., Bd. I: Die Westfront. In Verbindung mit Otto v. Falke, G. Bersu, Th. Demmler, O. Grautoff und F. Jerusalem. Bd. II: Die Kriegsschauplätze in Italien, im Osten und Süd-Mit etwa 250 Abbildungen. Leipzig, Seemann 1919. (2 Bde. M. 60.—.)

Diese umfassende Berichterstattung über die Tätigkeit unserer Denkmäler-Schutzorganisation kommt keineswegs zu spät und ist nichts weniger als überflüssig, wie aus den zahlreichen abgedruckten Äußerungen französischer Gegner hervorgeht, die namentlich von Grautoff in früheren Veröffentlichungen und in diesem Bande wiederum zusammenfassend beigebracht werden. Die besondere Lage Deutschlands als eines von der gesamten Welt fast einmütig Verurteilten macht eine monumentale Rechtfertigung notwendig. Es ist allerdings kein Plädoyer eines gewiegten Rechtsanwaltes geworden (obwohl immerhin noch etwas zuviel Schönfärberei, ja Belobung unserer militärischen Stellen mit unterläuft, was besser unterblieben wäre); das steht uns als einer angeklagten Partei nicht wohl an. Vielmehr ist die Sachlichkeit der Berichte (namentlich von O. v. Falke) und der leidenschaftslose Ton im allgemeinen sehr anzuerkennen und zu hoffen, daß in der Tat „nach Jahren, wenn die Welt wieder reif ist, Sachliches ohne Erregung zu würdigen, dieses Werk für uns sprechen möge". Einstweilen wird es wohl nur für Deutsche und die paar neutralen und gegnerischen Beurteiler mit gutem Willen geschrieben sein. Es liest sich fast durchweg spannend wie ein Roman, manches geradezu ergreifend, wenn man ein Herz hat für die stumme Klage der getöteten oder geretteten Kunstwerke von Weltrang. Es ist eine einzige, höchst beredte Anklage gegen den Krieg, wie Clemen sehr richtig hervorhebt; keine Nation, kein General ist schuld an dem entsetzlichen Verderben, sondern allein der Wahnsinn des Imperialismus selber, der sich im Kriege austobte. Ein derartiges Massensterben

von Kunstwerken hat die Welt noch nicht erlebt; auch der Bildersturm der Niederlande im 16. Jahrhundert und der jakobinische Furor der Französischen Revolution reichen nicht heran an die Greuel dieser vier Jahre, die uns hier noch einmal in konzentrierter Form an den Nerven reißen. Wer das Unsterbliche der Menschheit verehrt und hier nicht zum Pazifisten wird, der darf den Anspruch eines Kulturträgers nur ablegen. Und wir wollen alle Maßlosigkeiten des Hasses, mit denen uns namentlich die am stärksten beteiligten Franzosen so überreich bedacht haben, verstehen und verzeihen, wenn wir bedenken, wie uns zumute sein würde, wenn der Krieg statt in Nordfrankreich am Rheine seine Verwüstungen hingestreckt haben würde.

Der erste Band der Publikation beschäftigt sich mit Belgien und Frankreich und ist im wesentlichen unter der Redaktion von Clemen und Otto Grautoff entstanden. Die einzelnen Abschnitte sind selbständig bearbeitet, aber mit Rücksichtnahme auf das Ganze. Wiederholungen waren unvermeidlich, das Ganze ist aber ausgezeichnet zur Einheit gebracht. Clemen schrieb die einleitenden Bemerkungen über „Krieg und Kunstdenkmäler“ und bearbeitete die Baudenkmäler auf den französischen Schlachtfeldern, mit Bersu zusammen noch „Kunstdenkmäler und Kunstpflege in Belgien“; O. v. Falke die „Einrichtung des Kunstschutzes auf den deutschen Kriegsschauplätzen“; Demmler die „Bergung des mobilen Kunstbesitzes in Frankreich“, und Grautoff „Denkmalpflege im Urteil des Auslandes“. Den Beschluß macht eine völkerrechtliche Untersuchung über die Möglichkeit des Kunstschutzes im Kriege von Franz W. Jerusalem. Ausgezeichnet ist die Ausstattung des großen Quartbandes durch den Seemannschen Verlag.

Von dem zweiten, umfänglicheren Bande gilt dasselbe wie vom ersten; nur daß hier nicht eine so schmerzlich große Anzahl von zerstörten Kunstwerken höchsten Ranges zu beklagen ist. In Italien hat der Stellungskrieg nicht so barbarisch, nicht in solcher Tiefe und vor allem nicht in so kulturreichen Landschaften gewütet; in Rußland sind wenig Werke von allgemeiner Bedeutung zugrunde gegangen; und das Ärgste bleibt wohl, daß in den uralten Kulturgebieten Westasiens die Barbarei und der Fanatismus der Türken sich gerade im Kriege noch nachdrücklich an den antiken Trümmerstätten betätigt hat, und daß die deutsche Heeresverwaltung hier so machtlos war wie beispielsweise bei den grauenhaften Schlächtereien in Armenien. Diese Machtlosigkeit oder dieses Geschehenlassen (-müssen) hat nichtsdestoweniger dem deutschen Ruf einen unheilbaren Stoß versetzt.

Eine Aufzählung der Mitarbeiter und ihrer Arbeitsgebiete mag genügen; wobei die Deutschen sich durch liebevolles Eingehen durchgängig vorteilhaft von dem trockenen Amtston der Österreicher unterschieden: Dvořák über Kunstschutz im Osten, Gnirs über die Isonzofront, F. v. Wieser über Tirol, Mannowski über deutschen, Tietze über österreichischen Kunstschutz in Italien; Detlefsen über Ostpreußen, Clemen und H. Grisebach: G. G. Warschau, Weber: Littauen, Kullrich: Bugarmee, Schubert-Soldern: G. G. Lublin und Galizien, H. Braune: Rumänien, Bouberl: Serbien, Dragendorff: Mazedonien, G. Karo: westliches Kleinasien, Th. Wiegand: Syrien, Palästina, Westarabien, Sarre: Mesopotamien, Ostanatolien, Persien und Afghanistan. Den Beschluß machen die ausführlichen Berichte über das sündhaft tragische Problem der Metallbeschlagnahme, durch Trendelenburg für die deutsche und Schubert-Soldern für die österreichische Verwaltung. Dieses Kapitel beschließt die große Tragödie in nicht gerade erquicklicher Weise. Die Ausstattung des Seemannschen Verlages ist als die gleiche, glänzende wie beim ersten Bande zu rühmen. Die Redaktion durch Clemen unter Beihilfe O. Grautoffs hat dem Ganzen die einheitliche und geschlossene Form eines großen und bleibenden Zeitdokumentes gegeben.

Paul F. Schmidt.

FREDERIK POULSEN, Oraklet i Delfi. Historie, Religion, Kunst. København, V. Pios Boghandel, MCMXIX. VIII, 342 S. gr. 8° mit 164 Abbildungen.

Apollon ist ein fremder, ungriechischer Gott; er kam aus dem barbarischen Lykien. Poulsen untersucht, wie der ursprüngliche Hirten- oder Heil- und Strafgott, der ebenso den Menschen Krankheiten sandte, wie sie davon heilte, — zum delphischen Orakelgott, dem gewaltigen Reiniger, Züchtiger und Ratgeber geworden ist (S. 3). Das delphische Orakel ist vor-apollinisch, die Dorer scheinen Apollon bei ihrer Wanderung aus Kleinasien mitgebracht zu haben. Das Orakel in Delphi, zu dem ursprünglich nur die Leute der Umgegend mit ihren kleinen Angelegenheiten kamen, wurde seit dem 7. Jahrhundert v. Chr. das große internationale Auskunftsbureau in Hellas, welches das religiöse Gewissen der Hellenen schärfte. Alle Denkmäler Delphis sind dankbare Gaben fremder Staaten und Einzelpersonen an Apollon und seine

Priesterschaft. Die Überreste jener Gaben behandelt Poulsen in seinem Buch (S. 59—333) in chronologischer Anordnung, von den ältesten Funden, den Metopen vom Schatzhaus der Sikyonier, den delphischen Zwillingen, der Sphinx der Naxier, dem Schatzhaus der Siphnier, dem großen Apollotempel mit seinen Giebelgruppen, dem Schatzhaus der Athener, den Kriegsdenkmälern des 5. und 4. Jahrhunderts, den Geschenken der sizilianischen Fürsten, dem Wagenlenker, der (nicht erhaltenen) Lesche der Knidier, der Säule der Tänzerinnen (nach Homolles Deutung), dem thessalischen Fürstenmonument und der Agias-Statue bis zu den griechischen Porträts. Poulsen hat mit erstaunlicher Vielseitigkeit das so mannigfaltige Material von den Terrakotten kretisch-mykenischer Zeit und den primitiven Bronzestatuetten bis zu dem süßlichen Antinous der Hadrian-Zeit behandelt und erläutert. Ein Riesenstoff ist lichtvoll verarbeitet und, wenn ich im Hinblick auf die von Poulsen geplante englische Ausgabe seines Buches einen Wunsch äußern darf, so wäre es der nach einer Karte, welche das Tal, in dem Delphi wie ein antikes Theater liegt, zeigt; instruktiv für die Gesamtanlage ist schon die freilich sehr kleine Karte bei Adolf Trendelenburg, die Anfangsstrecke der Heiligen Straße in Delphi (Gymn.-Progr., Berlin 1908, S. 18). Aber vielleicht ist allerdings diese Schrift dem Verfasser nicht zugänglich gewesen, da der — wie ich glaube, durch Ingerslev inaugurierte — Programmtausch infolge des Krieges von 1864 aufhörte. Übrigens ist es eine Folge des sog. Weltkrieges, daß ein so prächtiges Buch — auch äußerlich muß es uns, die wir vom Süden her wahrhaftig nicht mehr verwöhnt werden, sehr gefallen — nicht mehr in einer der sog. Weltsprachen erscheint. Ich verstehe die Freude des Verfassers, der in der Vorrede seines dem schwedischen Kronprinzen gewidmeten Buches schreibt, daß er dankbar sei für das Glück, daß es ihm in jedem Fall einmal in seinem Leben vergönnt, sich auf ein großes und liebes Thema in seiner Muttersprache zu konzentrieren. S. 7, Z. 20 foregik; S. 12, A. 6 Archiv; S. 47, Z. 11 v. u. mel-lem; S. 44, A. 1 Boussemaker; S. 152, A. 1 Bildhauerinschriften.

Thomas Otto Achelis.

Hadersleben (Nordschleswig).

PAUL WESTHEIM, Oskar Kokoschka. Mit 62 Abbildungen. Gustav Kiepenheuer Verlag, Potsdam-Berlin.

Auch wenn man Kokoschka sehr viel weniger hoch wertet, als dies sein jüngster Biograph tut, liest man Westheims Buch gern. Es ist aus jener warmen Einstellung geschrieben, die Westheim in der Einleitung dahin präzisiert, daß die Mitlebenden die Verpflichtung haben, „sich ganz entschieden und mit allem Ernst auseinanderzusetzen mit einem Schaffen, das zuerst an sie doch gerichtet ist". Diese innere Haltung führt ihn viel weiter als jene „abwartende Neutralität der Empfindung", die Scheffler der Kunst der Heutigen gegenüber nicht nachdrücklich genug empfehlen kann.

In Kokoschka bewundert Westheim den Künstler, der vom Verlangen erfüllt ist, „sich einzustellen in die große Tradition der Vergangenheit", er übersieht den virtuosenhaften und literarischen Zug, der ihm eignet. In neuer Form ist Kokoschka ein Ideenmaler und, wenn es ihm gewiß auch in tiefschürfenden Bildnissen gelungen ist, den Menschen und der Zeit einen Spiegel vorzuhalten, trotz seiner Tendenz über das hinauszugehen, was mit den Mitteln bildender Kunst darstellbar ist, wenn er auch Landschaften von sinnlicher Farbenschönheit geschaffen hat, so sind die Gefahren bei dieser zerflatternden Malerei, der Struktur und jegliches architektonische Element fehlen, groß genug.

Dem Dichter Kokoschka kommt der Graphiker am nächsten. Seine großen Zyklen „Der gefesselte Kolumbus" und die Bachkantate „O Ewigkeit, du Donnerwort" kreisen wie seine Dramen[1]) um das uralte Thema Mann und Weib. Das Verlangen nach dem anderen Geschlecht, dem keine Erfüllung wird, Vampire, die sich gegenseitig das Blut austrinken — so ziehen seine Menschen schemenhaft an uns vorbei.

Die zum Teil vorzüglichen ganzseitigen Abbildungen erhöhen den Wert von Westheims Buch.

Rosa Schapire.

FRITZ TRAUGOTT SCHULZ, Nürnbergs Bürgerhäuser und ihre Ausstattung. Wien o. J., Lief. 1—13.

Die nachfolgende Besprechung will nicht mehr als eine vorläufige — und eher eine Anzeige des Werkes überhaupt — sein. Es liegen bis jetzt — mir wenigstens — 13 Lieferungen vor, die die Straßen und Plätze, alphabetisch nach der Themastellung, heuristisch behandeln. Die Hauptsache, nämlich eine genetische Darstellung des Nürnberger Bürgerhauses, steht noch aus. Das Geleistete ist als Quellenzusammenstellung hohen

(1) Oskar Kokoschka, Vier Dramen: Orpheus und Eurydike; Der brennende Dornbusch; Mörder, Hoffnung der Frauen; Hiob. Verlegt bei Paul Cassirer, Berlin 1919.

Lobeswert. Von jedem einzelnen Hause, Platze usw. werden Nachrichten über vorhandene Abbildungen (bei den meist wegen Umbauten veränderten Zuständen der Häuser sehr wertvoll!), die Literatur, die Geschichte des Hauses (im wesentlichen die der Besitzer) die Baugeschichte, Beschreibungen des Äußeren und Inneren — auch Inventar, soweit es von kunstgeschichtlichem Werte — in wissenschaftlich zuverlässigen Darstellungen geboten. Dazu kommt ein reiches Abbildungsmaterial, das den Quellenwert dieser Materialsammlung noch erhöht.

Man kann nur wünschen — nach dem vorliegenden —, daß die scheinbar bestehenden Schwierigkeiten in der Weiterführung und Beendigung des vorbildlichen wissenschaftlichen Unternehmens bald behoben werden und das Ganze als ein abgeschlossenes Zeugnis deutscher Art und Kunst — zu deren vertieftem Verständnis die Erkenntnis der Wohnkultur sehr viel beitragen kann — und auch deutschen, unverdrossenen Gelehrtenfleißes und Kunstverständnisses hingenommen werden kann. V. C. Habicht.

SVERIGES KYRKOR. Uppland, 2. Bd., 1. Heft. Stockholm (1918). 4,40 Kronen.

Auch das neueste Heft des großen und trefflichen schwedischen Denkmalwerkes, bearbeitet unter Leitung von Curman und Roosval, kennzeichnet aufs vollkommenste die Eigenart des großen Unternehmens. Die Bearbeiter sind Martin Ohlsson und Dr. Karl Asplund. Wer das Heft sich zu eigen gemacht hat, hat daraus unendlich viel mehr, als ihm ein eigener Besuch der Kirchen und recht eingehende Beschäftigung mit dem Stoff hätte geben können. Ist es bei der Art des Werkes unvermeidlich, daß auch die unwichtigsten Punkte und Gegenstände in rücksichtslos entschlossener Breite bis zur Ermüdung verhandelt werden, so wird, auch wem das zu viel ist, vollständig entschädigt dadurch, daß von den 116 Seiten des Heftes 68 einer Kirche gelten, welche der Kenntnis aufs beste verlohnt, der Kirche zu Häverö. Es ist das ein kleiner, äußerlich wenig versprechender Bau, lediglich rechteckig, aus kaum behauenen Feldsteinen. Innerhalb der ungeheuer dicken Mauern mißt das Innere 9 × 26 m. Der Bau ist ohne Turm und Dachreiter und hat große, rundbogige, in neuer Zeit eingebrochene Fenster. Er ist um 1300 aufgeführt und war zuerst flach gedeckt; eine Menge da und dort erhaltener bemalter Bretter zeigen, daß und wie das Holzwerk mit Malerei verziert gewesen ist. Der alte Dachstuhl selbst ist noch vorhanden; aber er hat Raum geben müssen, um in sich ein im 15. Jahrhundert eingebautes gotisches Gewölbe aufzunehmen. Dies Gewölbe ruht zwischen sehr breiten Wandbogen auf kräftigen Wand- und Eckpfeilern und reicht hoch in den Dachraum hinauf. Es ist das eine Einrichtung, die uns auch aus vielen, nachträglich eingewölbten Kirchen des östlichen Schleswigs bekannt ist, in denen sich die romantischen Dachstühle erhalten haben, so zu Översee, Notmark und St. Johann zu Flensburg. Dies Gewölbe ist aus Ziegeln, wie auch das des südlich an die Kirche angebauten Vorhauses, wohingegen die auf der Nordseite anstoßende, dem Hauptbau gleichzeitige Sakristei ein schweres Gewölbe aus natürlichem Stein von Anfang an gehabt hat. Die drei quadratischen Kreuzgewölbe des Schiffes haben unprofilierte Rippen, die geeignetste Form für die ihnen zugedachte Bemalung, und das östlichste, das den Chor zu bilden hat, hat durch Einfügung von Nebenrippen sogar eine schöne Sternform erhalten. Über das alles aber, über die Gewölbe und Wände, ist eine wunderbare Fülle von Malereien ergossen, um 1475 und im Anfange des 16. Jahrhunderts ausgeführt; sie bilden einen unerschöpflichen Reichtum von Ornamenten, Gedanken und Darstellungen aus der Natur, der Bibel, den Legenden und dem Physiologus. Die Aufzählung der Gegenstände und Szenen füllt acht besonders eng gedruckte Seiten des Werkes. Da sind Menschen und Tiere, Engel und Teufel, Heilige und Sünder, Natur- und Fabelwesen, Landschaften und Ornamente. Die Beschreibung wird durch ein Dutzend Bilder und einige Schemata bestens unterstützt und erläutert. Der Stil des Ornaments ist der wohlbekannte hanseatische, der mit seinen grünen und braunen Ranken an der ganzen Ostsee entlang gewaltet hat. Die Beschreibung füllt, von Dr. Asplund geliefert, der auch die Beschreibung des Altars beigesteuert hat, 22 Seiten, und um dieses Gegenstandes willen ist der vorliegende Band ein wichtiges Werk, kraft der auf uns Deutsche genommenen Rücksicht mit Hilfe der vielen Bilder auch für uns sehr wohl genießbar. Fügen wir noch hinzu, daß die Kirche einen vortrefflichen, wohlerhaltenen großen Antwerper Altar des anfangenden 16. Jahrhunderts hat, mit Schnitzwerk und herrlichen Bildern, und sich eines sehr großen, hölzernen Glockenturmes erfreut, der an der Ecke des Friedhofes steht und eine besondere bauliche Merkwürdigkeit bildet. Mit Brettern bekleidet und durch einen kleineren Aufbau verjüngt und veredelt, erhebt er sich kraftvoll auf seinen 16 starken Beinen. Der Unterteil

ist in ganz merkwürdiger Weise durchzimmert und zwischen den durch Blockbau gebildeten Wänden durch mächtige Steinschüttungen beschwert. Es ist nur noch zu bemerken, daß die Kirche auch andere wertvolle Ausstattungsgegenstände neben dem Altar besitzt. Ebenso hat auch die zweite der in dem Hefte besprochenen Kirchen, die zu Wäddö, die an sich ein wenig erfreulicher Bau des Jahres 1840 ist, und eine Erneuerung nach einem Brande von 1872 erfahren hat, eine recht gute Ausstattung. Selbst in dem recht bescheidenen Holzbau von Singö von 1753, der im Grundriß ein kurzes, breites Kreuz bildet, ist ein guter, aus einer anderen Kirche hierher geschenkter Altarschrein und eine gotisierende Kanzel. Und so hat dieses Heft eine namhafte und berechtigte Anziehungskraft. R. Haupt.

G. MÖLLER, Das Mumienporträt. (Wasmuths Kunsthefte.)

Ein glücklicher Gedanke, zum billigen Preis von je 3,60 Mark eine Folge von Bilderheften herauszugeben, die weniger bekannte Meisterwerke der bildenden Kunst einem großen Publikum vermitteln sollen. Die Redaktion hat H. Th. Bossert übernommen, der selbst ein Heft mit Holzschnitten des Heidelberger Totentanzes aus dem späteren 15. Jahrhundert beigesteuert hat. Weiterhin sind bis jetzt Einzelhefte erschienen über Plakatkunst und Revolution von Oskar Gehrig, von dem Berliner Kunstkritiker Fritz Stahl über das deutsche Danzig, von dem Freiburger Archäologen Ludwig Curtius über das griechische Grabrelief und von G. Möller über das Mumienporträt.

Aus letzterem, mir vorliegendem Heft, das der hervorragende Ägyptologe und Direktor an den Berliner Museen, Prof. Dr. G. Möller sehr geschickt aus den großen Publikationen von W. Flinders Petrie, Adolphe Reinach, M. Edgar, Th. Graf, E. Guimet, G. Ebers, R. Graul u. a. zusammengestellt hat, läßt sich ein vollwertiges Bild der impressionistischen Porträtmalerei des Hellenismus gewinnen.

Die griechische Bevölkerung, die seit den Eroberungszügen Alexanders des Großen Ägypten besiedelt hatte, nahm mit den religiösen Mythen auch die Kultbräuche der Urbevölkerung an. Zu diesen gehörte vor allem die Art, die Leichen in Form von bindenumwundenen Mumien beizusetzen, wobei das Antlitz des Toten durch ein besonders eingefügtes Porträt wiedergegeben wurde. Als Technik für diese Mumienporträts wurde nun entweder die Temperamalerei in Wasserfarben auf Leinwand oder ein kaustisches Verfahren, Wachsfarben, die auf eine Holztafel eingebrannt wurden, verwandt (vgl. Franz Winter, bei Gercke-Norden. Einleitung in die Altertumswissenschaft. Leipzig und Berlin 1910, Bd. II, S. 152 ff.).

Die von G. Möller wiedergegebenen Porträts gehören meist dem zweiten nachchristlichen Jahrhundert an: Das älteste Bildnis, der charakteristische, geistvolle Graukopf des Demetrios, ist in die Regierungszeit des Kaisers Titus, um 80 n. Chr., zu setzen. Das jüngste, das der schwarzlockigen Aline, einer voll erblühten Frau im Schmuck großer Perlenohrringe und einer zierlichen, goldenen Halskette, um 171 n. Chr., ins zehnte Jahr der Herrschaft Marc Aurels. — Außerordentlich lebendig sind auch die übrigen Bildnisse: ein melancholisch dreinblickender Jüngling mit goldenem Lorbeerkranz auf dem braunen Lockenhaar aus der Zeit Hadrians, der prachtvoll durchmodellierte Kopf eines Vierzigjährigen (vor 117 n. Chr.), das Bildnis eines langhaarigen Jünglings mit sprossendem Kinn- und Wangenbart, eine Dame der Gesellschaft aus der Gauhauptstadt Arsinoe im reichen Schmuck von Goldperlen und Smaragden, eine Matrone mit schlicht gescheitelter Frisur. Höchst charakteristisch sodann ein Vertreter der unteren ägyptischen Bevölkerungsklasse, ein Negermischling mit Wulstlippen, tiefbrauner Hautfarbe und gekräuselten Bart- und Kopfhaaren; schließlich noch drei Jugendporträts: eines etwa 18jährigen Jünglings mit Goldkranz, eines unschuldig in die Welt blickenden Backfischchens von etwa 13 Jahren mit Hängezopf und des ungefähr zweijährigen Söhnchens der schon oben genannten Aline, die unter Kaiser Marc Aurel starb. — Mit welcher Lebendigkeit diese runden Kleinkinderzüge hier erfaßt und in frischen Temperafarben auf der Leinwand festgehalten erscheinen, wie dieser Babykopf schelmisch-ernst aus der Umrahmung seiner Mumienbinden nach fast zwei Jahrtausenden uns anschaut, das erfüllt uns mit der allergrößten Bewunderung vor dieser impressionistischen Porträtkunst Ägyptens, die zwischen der Regierung der Claudier und der der Aurelier (68 bis 192 n. Chr.) blühte. Fritz Hoeber.

HERMANN EICKEN, Der Baustil. Berlin 1919. Verlag von Ernst Wasmuth A.-G., Berlin. Preis M. 10.—.

Der Verfasser bezeichnet seine Arbeit als eine Grundlegung zur Erkenntnis der Baukunst. Er stellt sich somit in die lange Reihe der Bautheoretiker, die mit dem alten Vitruv beginnt und deren hervorragendster Vertreter in der Neuzeit

Gottfried Semper war. Entsprechend den drei verschiedenen Arten der Beschäftigung mit Werken der Baukunst — der Vorstellung, der Betrachtung und der Gestaltung — gliedert sich Eickens Schrift in drei Hauptteile. Der erste behandelt die Formvorstellungen, die für die Baukunst in Frage kommen, der zweite gibt eine Betrachtung kunstgeschichtlicher Bauten, der dritte zeigt die Grundlagen baukünstlerischen Gestaltens in der Gegenwart.

Die Vorstellung eines Gegenstandes kann begrifflicher oder anschaulicher Art sein. Die begriffliche Vorstellung, die an keinerlei Erfahrung über Zweck, Stoff und Konstruktion des Gegenstandes gebunden ist, formt sich das körperliche Gebilde in seiner tatsächlichen Ausdehnung, seiner Körperform. Die anschauliche Vorstellung, die auf Gesichtseindrücken beruht und den Gegenstand in einer bestimmten Beleuchtung, von einem bestimmten Standpunkt gesehen und an sonstige Erfahrungen gebunden sich formt, schafft ein zweidimensionales Bild vom Gegenstande, eine Bildform.

Bauen heißt Körper und Räume gestalten. Da Körper und Räume rein begrifflich und ohne jede Erfahrung vorstellbar sind, so muß auch ein rein begriffliches Denken alle in der begrifflichen Vorstellung möglichen Bildungsarten erfassen können. Linie, Fläche und Masse sind die drei einen Körper oder Raum formenden Werte. Bei der linienartigen Bildung kann eine einzige unendliche und formbare Linie durch ihre Verschlingungen oder aber eine Vielheit von begrenzten und starren Linienabschnitten in Frage kommen. Träger der Vorstellung ist bei der Linieneinheit der Richtungswechsel der richtungslosen, beweglichen Linie, bei der Vielheit die Richtung der einzelnen gerichteten Linien. Bei der flächenartigen Bildung kann gleichfalls eine einzige formbare Fläche hüllenartig, oder eine Flächenmehrheit kartenhausartig als körperbildend auftreten. Endlich kann auch ein massenförmiges Gebilde aus einer einzigen formbaren Masse, oder aus geformten, starren Einzelmassen bestehen. Nun ist zwar eine rein lineare, flächige oder massige Bildungsart schlechterdings nicht möglich, da jede Linie oder Fläche eine gewisse Dicke und jede Masse eine beschränkte Dichtigkeit hat. Es wird aber stets einer der drei Werte vorherrschen, so daß man mit mehr oder weniger Recht von einer linearen, flächigen oder massenartigen Bildung reden kann.

Künstlerisch bauen heißt Körper und Räume in künstlerischer Form gestalten. Das Künstlerische der Form besteht in der Gesetzmäßigkeit der formgebenden Werte. Diese Gesetzmäßigkeit kann bei den hier in Frage stehenden Formen nur mathematischer Art sein. Sie betrifft bei der Linie den Richtungswechsel, bzw. die Richtung, bei der Fläche die Formung der Gesamtfläche, bzw. das Verhältnis der Einzelflächen und bei der Masse die dreidimensionale Form der Gesamtmasse, bzw. das Größenverhältnis der Einzelmassen.

Die Betrachtung von Baudenkmälern im zweiten Teile der Schrift hat den Zweck zu zeigen, daß die im ersten Teile behandelte Gesetzlichkeit, wie sie gelten soll, tatsächlich gilt. Vorab wird festgestellt, daß zwar die Baukunst nach begrifflichen Vorstellungen körperförmig gestalten kann, ebenso wie Malerei und Bildnerei nach anschaulichen Vorstellungen bildmäßig gestalten können, daß aber im Hinblick auf den engen Zusammenhang der drei bildenden Künste eine gegenseitige Beeinflussung und Durchdringung von vornherein in Rechnung gestellt werden muß. Deshalb kommt bei der Betrachtung eines Bauwerks zunächst die Frage in Betracht, ob bei seiner Gestaltung Malerei und Plastik mit der ihnen eigentümlichen bildförmigen Gestaltungsweise formbestimmend gewirkt haben, oder ob die Bauformen nach begrifflichen Vorstellungen gestaltet sind. Denn die aneinander gebundenen drei bildenden Künste besitzen — das ergibt sowohl die vorherige Überlegung, als auch die Betrachtung irgendeines Kunstabschnittes — stets eine einheitliche Vorstellungs- und Seh-Grundlage. Herrscht in einer Zeit die begriffliche Vorstellungsweise, so wird sich dieses in den Werken nicht nur der Baukunst, sondern auch der Schwesterkünste ausdrücken; herrscht die anschauliche Betrachtungsweise, so wird sich nicht nur die Malerei und Bildnerei, sondern auch die Baukunst bildförmig gestalten. Man kann also ein Bauwerk nicht aus dem Zusammenhang herausreißen, sondern muß zunächst ein Abhängigkeitsverhältnis feststellen. Erst wenn man seine körperförmige Gestaltung erkannt hat, kann man seine lineare, flächige oder massenartige Bildung und die hierbei in Frage kommenden Gesetze untersuchen.

Als Hauptgegenstand der kunstgeschichtlichen Betrachtung hat der Verfasser die Baukunst des deutschen Mittelalters gewählt. Während die griechische Baukunst den Baukörper aus einer Massenvielheit bildete, hatte die römische Kunst den Flächenstil als Grundlage. Dabei herrschte in beiden Künsten zu Beginn der Entwicklung die begriffliche Gestaltungsweise, die im weiteren Verlauf von der anschaulichen bekämpft und verdrängt wurde. In der späteren italienischen Kunst

hat sich dieser Vorgang, einer Wellenlinie vergleichbar, mehrfach wiederholt.

Im Gegensatz zu Italien beginnt in Deutschland mit dem romanischen Baustil in der bildenden Kunst die Herrschaft einer körperförmigen Gestaltungsweise, die fast ein halbes Jahrtausend lang sich behauptet. Die Masseneinheit weist sich als Grundlage des romanischen Baustils aus, wie an den Bauten von Maria Laach und Groß St. Martin in Köln erläutert wird. Der romanische Massenstil wird abgelöst vom Stil der Linienvielheit in der Frühgotik (Kölner Dom), dieser wiederum von der Linieneinheit der Spätgotik. Bei dem hieran anschließenden Flächenstil der Renaissance (Pläne zur Kölner Rathaus-Vorhalle) tritt bald schon die neue Macht in Erscheinung, die sich inzwischen neben und unabhängig von der herrschenden Körperstilkunst herausgebildet hatte: die anschauliche Gestaltungsweise durch Malerei und Plastik. Durch das 16. Jahrhundert verfolgt man den erbitterten Kampf begrifflicher und anschaulicher Bildung um die Herrschaft in der Kunst. In der Spätrenaissance siegt, im Barock triumphiert die Bildform über die Körperform, und sie wahrt ihre Herrschaft bis zum Beginn unseres Jahrhunderts.

An dieser Stelle muß freilich ein Vorbehalt gemacht werden. Das Mittelalter schafft zwar begrifflich abstrahierend, aber wenn der Gegensatz zwischen der Stereotomie und dem Tektonischen festgehalten wird, so erklärt sich das Wesen der Renaissance, die der Klassik nachfolgt, und des Barock, das seinerseits sich organisch aus der Renaissance entwickelt, als vorwiegend tektonisch und stark anschaulich. Und wenn Eicken feststellt, daß dem Barock ein eigener Körperstil versagt blieb, so geschah das nicht, wie er meint, weil Malerei und Plastik damals zur Herrschaft kamen, sondern weil das tektonische Element zur Herrschaft kam.

Die Gestaltung in der modernen Baukunst, die im dritten Teile der Schrift behandelt wird, hat zu einer großen Wandlung im Verhältnis der bildenden Künste zueinander geführt. Die Baukunst hat sich befreit von der Bevormundung durch Malerei und Bildnerei, die im 19. Jahrhundert den Höhepunkt ihrer Entwicklung erreicht hatten. Die Fläche ist das Element der Baugestaltung. Sie ist sich der ihr eigentümlichen Kunstmittel wieder bewußt geworden, sie gestaltet Körper und Räume nach begrifflichen Formvorstellungen und hat hiermit bereits die beiden Schwesterkünste sichtlich beeinflußt. Die Fläche tritt als Eigenwert in die Erscheinung, sie ist nicht mehr, wie vorher, nur Folie zur Schaffung von Bildformen. Unsere moderne Baukunst verwirft daher die Nachbildung geschauter Bauformen aus vergangenen Zeiten, sie beschränkt ferner die nicht eigentlich künstlerischen, sondern ästhetischen Werte, die durch den Zweck, den Baustoff und das Baugefüge dargeboten werden, auf ihre untergeordnete Bedeutung — ohne natürlich ihre Mitwirkung im Gesamtwerk auszuschalten.

Der moderne Baukünstler, der als seine Hauptaufgabe die gesetzmäßige Körper- und Raumgestaltung durch begrifflich gegebene Flächenformen erkannt hat, wird bewußt dahin streben, bei der Durchführung der Bildungsgesetze einen möglichst hohen Grad von Einheitlichkeit und Vollkommenheit zu erreichen. Auf welchen Wegen hierhin zu gelangen ist, sucht Eicken an Hand einiger Beispiele zu zeigen. Durch Quadrataufteilung eines einfachen Familienwohnhauses nach dem Prinzip einer leicht faßbaren Flächenvielheit erreicht er eine angenehme Wechselwirkung der Teile und zugleich die einfachste und wichtigste Form der gesetzmäßigen Verknüpfung. Ein zweiter Entwurf setzt Flächeneinheit voraus, ein dritter endlich zeigt ein Nebeneinander von Einzelflächen und eine senkrechte Flächengliederung durch ein Mittelquadrat und seitliche Rechtecke. Hierbei dient die Quadratgliederung weniger als Vorbild für die Form der Gesamtfläche, denn als Maßstab für die Größenverhältnisse.

Diese Beispiele bieten eigenartige, fesselnde Lösungen und lassen zugleich erkennen, was unsere Baukunst mit derjenigen der Vergangenheit verbindet: es ist nicht der Formenschatz früherer Blütezeiten, der für uns nur geschichtlichen Wert hat, sondern die allgemeine Gesetzmäßigkeit der Körper- und Raumbildung, die in jedem Einzelwerk in besonderer Weise zur Durchführung gelangt.

Den Schluß der Schrift macht ein Hinweis auf die Kunsterziehung unserer modernen Architekten. Eickens Forderung geht dahin, daß über allem, was der Zweck, die Baustoffe und Konstruktionen an Kenntnissen erfordern, nicht die Hauptsache vergessen wird, nämlich die künstlerische Gestaltung von Körpern und Räumen nach begrifflichen Formvorstellungen.

Hier angelangt, möchte ich die Eickensche Arbeit, die mit klarer Darstellung eine strenge Logik der Gedankenfolge verbindet, dem Studium der Fachgenossen und des weiteren Kreises der Kunstfreunde aufs wärmste und nachdrücklichste empfehlen.

Walter Bombe.

AUGUST L. MAYER, Expressionistische Miniaturen des deutschen Mittelalters. Delphinverlag, München.

Jeder neue Stil drängt danach, seine Wurzeln in der kunstgeschichtlichen Vergangenheit aufzudecken und das ihm adäquate Kunstwollen ans Licht der Gegenwart zu ziehen.

Unsere betriebsame Zeit übertreibt, popularisiert, und man fühlt sich geneigt zu sagen, trivialisiert diese schöne Sehnsucht nach geistiger Bejahung in der Geschichte der Ahnen. Unsere heutige, ästhetische Empfindung, sogar der Ausdruck „Expressionismus" wird mit kühner Willkür den naiven und primitiven Werken der Vergangenheit aufgepfropft, sodaß der tiefeinschneidende, psychologische Unterschied verwischt wird, nämlich daß die Primitivisierung der Form zwecks Komprimierung des Ausdrucks in unserer Zeit aus einer Übersättigung, aus einer Überwindung einer allzu differenzierten Kunstsprache, erwuchs, häufig sogar als raffiniertes Kunstmittel angewendet wird, während bei den alten Vorbildern ein unmittelbarer Gestaltungsprozeß sich vollzog. Es ist dieselbe Sentimentalität zu spüren, mit der die Romantik der Gotik gegenübertrat. Wie diese die große Vergangenheit oft versüßlicht und verbiedert hat, so vergewaltigt die Spitzmarke „Expressionismus" den Empfindungsgehalt der alten Kunst.

Dabei wirken Publikationen wie das aus den Handschriften der Hof- und Staatsbibliothek in München von Leidinger herausgegebene sogenannte Evangelarium Kaiser Ottos des Dritten und das Perikopenbuch Kaiser Heinrichs des Zweiten in ihrer einheitlichen Folge ohne jede Prätension durch ihre starke und reine Ausdruckskraft erhebender als das Miniaturenwerk Mayers, das Werke aller Stilarten des Mittelalters, die sich gegenseitig oft Abtrag tun, nur im Hinblick auf eine expressionistische Tendenz zusammenträgt.

Es scheint außerdem, als ob einzelne Platten der photographischen Anstalt von Riehn und Tietze dem Verfasser nicht zugänglich gewesen seien. Anders ist es nicht zu verstehen, daß die ausdruckskräftigsten Blätter aus dem sog. Evangelarium Kaiser Ottos des Dritten, wie „die Bergpredigt" (Taf. 29), „die Auferweckung des Lazarus" (Taf. 45) und „die Fußwaschung" (Taf. 47) und aus dem Perikopenbuch Kaiser Heinrichs des Zweiten, „Die Jünger finden die Eselin mit dem Füllen" (Tafel 15), „Die Kreuzabnahme", unten „Die Grablegung" (Taf. 19) und „Christus überreicht Petrus die Schlüssel des Himmelreiches" (Taf. 31) nicht abgebildet, während empfindungsärmere Darstellungen aus den genannten Werken in die Arbeit aufgenommen wurden.

Das Buch von Mayer wendet sich an den Künstler und Kunstfreund und verzichtet darauf, dem Forscher und Kunstwissenschaftler irgendwelche selbständige Resultate vorzulegen. Wie der Verfasser in der Einleitung zu seinem Werke betont, fehlt bis jetzt ein zusammenfassendes, großes, modernes Werk über die deutschen Miniaturen des Mittelalters. Mayers Buch gibt jedenfalls zu einer derartigen Publikation, deren Entstehung wir ebenfalls aufs wärmste begrüßen würden, keinen neuen Baustein. Es wird mit seinem vielversprechenden Titel und seiner geschmackvollen Ausstattung dem Liebhaber à la mode eine Gourmandise sein. Aber die früheren Arbeiten des Verfassers bieten zum Glück Hoffnung auf wissenschaftlichere Leistungen in der Zukunft. Sascha Schwabacher.

DANIEL CHODOWIECKI, Briefwechsel zwischen ihm und seinen Zeitgenossen. Hrsg. von Dr. Charlotte Steinbrucker. Bd. I, 1736—1786. Mit 66 Abbildungen. Berlin 1919. Verlag von Carl Duncker.

Als vielbegehrter und bewunderter Illustrator, dessen Stiche den Absatz des Buches gesteigert haben, stand Chodowiecki im Mittelpunkt des geistigen Lebens seiner Zeit; er hatte eine ausgebreitete Korrespondenz mit den bedeutendsten Persönlichkeiten, so daß sein Briefwechsel eine Fülle kulturhistorisch sehr interessanten Materials enthält. Die Briefe sind für den Menschen Chodowiecki aufschlußreicher als für den Künstler, trotzdem wir manch interessanten Einblick in seine Schaffensart gewinnen, namentlich aus der regen Korrespondenz mit den nach seinen Zeichnungen stechenden Künstlern Penzel, Geyser und Crusius, sowie mit Verlegern, Sammlern, Kunsthändlern und Schriftstellern, deren Werke er illustriert.

Chodowiecki war ein rastloser Arbeiter, der sich kaum einige Stunden Schlaf gegönnt hat. „Ich habe einen Körper, mit dem ich machen kann, was ich will", schreibt er einmal; zwar seufzt er gelegentlich unter seinem Joch, wenn es gilt, für die Bedürfnisse der vielköpfigen Familie aufzukommen, er fühlt sich „wie ein Galeerensklave, aber wie ein solcher, der seine Ruder mit Lust bewegt". Verhältnisse mehr als innere Neigung drängen ihn zur Illustration, das „Kalenderzeug" empfindet er oft als Last. Nicht all seine Besteller waren so einsichtsvoll wie Lichtenberg, der sich auf Anregungen beschränkt, ohne dem Künst-

ler Vorschriften zu machen oder, wie Bertuch, der sich äußert, „einem Genie darf man nichts vorschreiben". Keiner hat so viel genörgelt wie Lavater, selbst der geduldige Chodowiecki stellt, die Dinge von der humoristischen Seite nehmend, die Frage, „kann man im Umriß der Beine Güte und Weisheit erkennen?" In der Korrespondenz treten auch die Grenzen von Chodowieckis Begabung klar zutage: bei Aufgaben, die außerhalb des Bereiches eines liebenswürdigen Naturalismus lagen, hat er stets versagt. „Ein Göttliches Bild kann ich mir wohl denken," schreibt er an Lavater, „aber meine Imagination zeigt mir keines nicht."

Zu den Büchern, die Chodowiecki illustriert, steht er in den meisten Fällen in einem inneren Verhältnis. Dank der von seiner Mutter übernommenen Frömmigkeit weigert er sich, Zeichnungen zum dritten Band von „Sebaldus Nothanker" zu machen, und Nicolai muß sich dazu bequemen, die anstößigsten Stellen gegen die christliche Kirche und ihre Vertreter auszumerzen. Andererseits illustriert Chodowiecki Werthers Leiden so gut wie Werthers Freuden, er erwähnt seinen Stich „zu einem mir unbekannten Buch" und schreibt Lienhard und Gertrud, die er mit Zeichnungen schmückt, „Iselin" zu.

1786 wird Chodowiecki zum Sekretär der Berliner Akademie ernannt. Ihm war es ernsthaft darum zu tun, das Niveau der Akademie zu heben; mit ihren Zweiganstalten in Breslau, Halle und Königsberg und der ihr angegliederten Kunstschule für Handwerker stand sie im Mittelpunkt des öffentlichen Interesses, während ihr angesichts der Teilnahmlosigkeit des Königs Gefahren genug drohten. Chodowiecki wird die Seele des Instituts, alle Eingaben, Protokolle und Gutachten werden von ihm aufgesetzt, er kommt immer wieder mit neuen Plänen und Vorschlägen, sagt dem Direktor Rode rückhaltlos die Wahrheit und opfert der Akademie mehr Zeit und Kraft als seinen eigenen Arbeiten.

Ein Nachschlageregister mit Angabe der Korrespondenten, das vermutlich erst der zweite Band bringen wird, hätte die Lesbarkeit und Brauchbarkeit des ersten Bandes erhöht. Die sehr sorgfältigen Anmerkungen entbehren gelegentlich einer gewissen Pedanterie nicht. Ist der erklärende Zusatz „Dichter" bei Wieland und Bürger z. B. wirklich nötig? Rosa Schapire.

KOMPOSITIONSGESETZE frühgotischer Glasgemälde. Von August Schmarsow. Abhandlungen der phil.-hist. Klasse der Sächs. Gesellsch. der Wissenschaften. XXXVI, 3. Leipzig 1919. 122 S.

Dem speziellen Teil geht eine umfangreiche, historisch-ästhetische Untersuchung voraus, in der nach einem Rückblick auf die hervorragendsten romanischen Glasgemälde Frankreichs — denn nur um französische Kunst handelt es sich hier — die Prinzipien der Glasmalerei, besonders der gotischen, erörtert werden. Das Entscheidende in der Kompositionsweise des Glasmalers ist die Verquickung der Malerei mit der Poesie, und das Bindeglied, das uns solche Verquickung verschiedener Kunstbestrebungen verständlich macht, ist die Mimik oder, genauer gesagt, die Pantomime; aus der Technik des mimischen Auftritts ist die Kompositionsweise der Einzelszenen im Glasbild zu erklären. — Damit meint Schmarsow sicher nicht den Einfluß wirklicher mimischer Auftritte und Vorführungen, wie es von einigen französischen Forschern behauptet wird — es hätten ja dann auch spezielle Nachweise gegeben werden müssen — sondern es ist so, daß ihm an dieser Stelle das allgemeine Prinzip mittelalterlicher Kunst, wie er es faßt, mit besonderer Klarheit entgegenzutreten scheint: die Umwertung der plastischen Werte des Altertums in mimische. — Wie die Pantomime, so bedarf auch das Glasbild immer zweier verschiedener Personen. Das Gesetz der Paarigkeit waltet hier ebenso wie in der gotischen Architektur auch, darin sowie in dem Sieg des Vertikalismus die Gemeinsamkeit des Kunstwollens zwischen jener und der gotischen Malerei offenbarend, als deren Grundprinzipien sich nun ergeben: Vertikalismus der Bildung der Gestalten, ausgreifende Beweglichkeit ihres Gliederbaues, Bevorzugung mimischer Werte in Einzelfiguren und Gruppen. Im speziellen Teil folgt eine genaue Analyse frühgotischer Fenster, hauptsächlich solcher in Chartres, dann einzelner in Bourges, Paris, Troyes, wobei unter frühgotischen Fenstern alle die verstanden werden, die noch nicht durch Stab- und Maßwerk eine steinerne Innengliederung besitzen. Bei dieser Analyse kommt Wichtiges zutage wie die Tatsache, daß Farbenrhythmus und Farbensymmetrie nebeneinander auftreten, und sich nicht etwa nach Nationen scheiden lassen, wie man es versucht hat, denn das Mittelalter ist eine Periode übernationaler Kultur. Die Vergleichung der gotischen Fenster der Schule von Chartres mit den romanischen derselben Schule aus dem 12. Jahrhundert ergibt eine genauere Charakteristik des gotischen

Stils, und ein weiterer Vergleich mit den Scheiben von St. Denis zeigt die Unabhängigkeit der Schule von Chartres von der von St. Denis, womit Schmarsow der gegenteiligen Behauptung Mâles entgegentritt. Zum Schluß wird auf Grund der Untersuchung eines Fensters aus der Wende zum 14. Jahrhundert ein Zusammenhang des hier erreichten Stiles mit der gotischen Reliefbildnerei in Italien, etwa der des Andrea Pisano oder des Lor. Ghiberti festgestellt und bei einem noch späeren Beispiel aus der hier eingetretenen Beruhigung des Temperaments und der Anordnung der Figuren auf einen möglichen Zusammenhang mit italienischer Freskenmalerei geschlossen. — Im ganzen liefert das vorliegende Werk einen wichtigen Beitrag zur Erkenntnis mittelalterlicher Kunst, das sich somit als ein weiteres Glied in die Kette der Untersuchungen einfügt, die Schmarsow seit Jahren über die Kompositionsgesetze des Mittelalters herausgegeben hat. J. Jahn.

OTTO GRAUTOFF, Formzertrümmerung und Formaufbau. Ein Versuch zur Deutung der Kunst unserer Zeit. Mit 32 Abbildungen. Berlin, Wasmuth. 1919.

Gegenüber der wesentlich psychologischen Grundlage in der dualistischen Theorie Worringers und etwa Karl Scheffl ers versucht Grautoff einen mehr formalästhetischen Dualismus zu konstruieren. Auch er geht von Alois Riegl aus, baut aber seine Scheidung der schöpferischen Ursprünge in solche aus dem Gefühl und aus dem Willen zu einem allgemeinen Prinzip aus, das sich mit Worringers Abstraktion und Einfühlung wie zwei inkongruente Figuren schneidet. Das abstrakte Prinzip des schöpferischen Willens äußert sich nach ihm in allen gesetzmäßig aufbauenden Epochen, wie dem dorischen, dem byzantinischen, dem romanischen Stil; das auf Erlebnistatsachen aufbauende Gefühlsprinzip, die „Konkretionskunst", vor allem in malerisch empfindenden Zeiten, der Spätantike, dem Barock. Offenbar zerreißt dieses System die Gotik in eine frühe Willens- und eine späte Gefühlssphäre, und nicht minder teilt sich das Werk manches Meisters in verschiedene Heerlager ein. Man sieht: es ist ein Gesichtspunkt, der für die Systematik der Kunst vieles Brauchbare und Praktische besitzt, ohne die weitschauende Tiefe der Worringerschen Gegenüberstellung von Weltanschauungen zu prätendieren. Und worauf Grauoff hinauswill, weist schon der Titel. Wenn man diesen formalen Maßstab an die Kunst der letzten fünfzig Jahre legt, so erscheint allerdings — und dies ist der tiefe und entscheidende Sinn seiner Theorie — der sogenannte Expressionismus nur als Vollender der vom Impressionismus begonnenen Formzertrümmerung, und der Kubismus als die äußerste Auflösung jeder Bildform. als extreme Folge der malerischen Gefühlskunst des 19. Jahrhunderts. Geistreich ist der Hinweis auf den Unterschied der französisch-romanischen und der deutsch-nordischen Reaktion auf diese auflösenden Tendenzen: wie die formale Gesetzlichkeit und formbindende Sinnlichkeit der Franzosen sie schließlich doch noch zu einer Synthese aus dem Chaos befähigt, zu einem, mit Hausenstein zu reden, „Neuklassizismus" aus Cézanne heraus, dem Grautoff die malerische Zukunft prophezeit. (Wir werden ja hoffentlich bald erleben, wohin die französische Kunst in diesen fünf Jahren unserer Klausur gelangt ist.) Während den Deutschen die Zersetzung der Form bitterer Ernst ist und sie dadurch zum Ausdruck ihrer mystischen Sehnsucht kommen möchten; mit negativem Erfolg nach Grautoff, der von seinem Standpunkt aus allerdings im Expressionismus und Futurismus nur das Formauflösende erkennen kann. Hierüber wäre wohl noch zu disputieren, wenn er nicht selber zu einem höheren Standpunkt aufstiege und mit Recht jenem negativen Beginnen das Positive des Expressionismus gegenüberstellte, das er in der neuen Gesinnung, in der „Bewertung des Seelischen und lebendig Tätigen" erblickt. Hier stellt er den Nihilismus Marinettis und die Ablehnung jeder Kunst durch Radikalisten wie Kurt Hiller und Blüher in eine verblüffende Parallele mit den neuen Jugendbewegungen des Wandervogels, den Ideen Wynekens usw.: als ein Raumschaffen für neue gärende Menschheitsideen, wie der Weltkrieg die Bahn für einen Neuaufbau der Gesellschaftsordnung frei gemacht hat. Wohin der Weg führen wird, wissen wir nicht, aber daß es ein Weg zu großen Zielen ist, beweist gerade die Einmütigkeit auf so verschiedenen Gebieten wie Kunst, Wirtschaft, Gesellschaft, Erziehung, in denen alte Formen gesprengt und tabula rasa gemacht wird. So mündet Grautoffs Büchlein, vom rein Formalen ausgehend, schließlich in eine weitausholende und großartige Perspektive der Menschheit aus; eine gedankenreiche und wertvolle Betrachtungsweise künstlerischer Probleme, zu denen gerade das Schmerzhafte und Rätselvolle unserer Zeit und ihrer Kunstäußerungen dringend einladet, und insofern die zeitgemäßeste Behandlung des Problems „Expressionismus". Denn dieser kann seinem ganzen Wesen nach nicht auf bloße Kunstfragen beschränkt werden.

Paul F. Schmidt.

PAUL WESTHEIM, Die Welt als Vorstellung. Ein Weg zur Kunstanschauung. Gust. Kiepenheuer Verlag, Potsdam-Berlin.

Es sieht aus, als ob unsere Zeit wie keine frühere den Abgrund überbrücken könne, der von je zwischen Kunstschaffenden und Kunstgenießenden geklafft hat. Das Kunstwollen des Europäers war ja bis gestern beherrscht und getragen von den Idealen der humanistischen Epoche, der das Können wichtigstes Postulat der Kunstleistung zu sein schien. Die Überlegenheit im Können war es, die den Künstler von dem schöpferischen Dilettanten und dem Genießenden trennte. Der heutige Künstler dagegen, der seine Expressionen, die subjektiven Empfindungen seiner Seele, fast ohne Umweg über die handwerkliche Technik auf die Leinwand bringt, schafft häufig nicht viel anders als der Kunstliebhaber, der in formendem Schauen aus einem fremdartigen Kunstgebilde den immanenten Ausdruck seines schöpferischen Gefühles abliest. Diese Grenzverwischung zwischen Künstlertum und Kunstwissenschaft ist nicht nur Faktum, sondern auch Notwendigkeit. Der primitiven Kunst zum Beispiel gegenüber ist nur mit dieser Art von schöpferisch kritischer Betrachtung nahezukommen. Analogieschlüsse von unserem Wollen auf das ihre versagen. Wenn wir auch für jede Zeit und jede Kulturstufe den Trieb zur künstlerischen Gestaltung voraussetzen dürfen, wissen wir dadurch nichts von dem Formempfinden beispielsweise des Negers oder des Ägypters. (Die Monumentalität und die kubische Endgültigkeit primitiver Kunst gibt jedoch Beglückung und Erfüllung, einerlei, ob den damals Schaffenden ein, unserer Vorstellung analoges Bedürfnis zur Arbeit getrieben hat.) Das heißt also für den Kritiker, in Kunstdenkmälern uns verschlossener Zeiten den Rhythmus oder den Ausdruck aufzufinden, die unser Kunstgefühl zum Schwingen bringen. Heutige Kunst gibt es, deren äußerstem Subjektivismus gegenüber, der Kunstbetrachtung ebenso selbstschöpferische Aufgaben zufallen.

Westheim verdankt seinen raschen Aufstieg, seine Führerschaft in der modernen Kunstbewegung einer ebenso produktiven wie kritischen Begabung. Seine Arbeiten sind Impromptus eines zugleich rezeptiven wie schöpferischen Geistes und eines expansiven, kampfesfreudigen Temperamentes. Sein Kunstempfinden ist von wahrer Kunstgläubigkeit getragen und gestützt.

Man merkt auch dem uns vorliegenden Werke an, daß Westheim Autodidakt ist. Das ist meistens ein großer Vorzug und nur manchmal ein kleiner Nachteil, denn man darf annehmen, daß die Kunst der eigenen Zeit tiefere Erschütterungen in der Seele eines jungen Mannes auslöst, wenn sie als erster Eindruck auf unverbildete, lebendige Sinne trifft. Auch hierin ist Westheim den Weg gegangen, den der schöpferische Künstler zu gehen pflegt. Er ist über das Verständnis der lebendigen, jungen Kunst zur Begeisterung für die Vergangenheit gekommen. Die Kehrseite der Medaille: Westheim steht so fanatisch im Kreise der malerischen Jugend, daß er nicht selten geneigt ist, die Bedeutung einer künstlerischen Persönlichkeit zu überschätzen, nur weil sie Gegenwart ist. Sub specie aeternitatis werden kleine Talente, die Westheim neben die großen Pfadfinder Marc, Nolde, Kirchner und Heckel stellt, verblassen.

Man merkt dem Buche Westheims an, daß es aus Arbeiten für den Tag entstanden ist. Die einzelnen Aufsätze sind sehr verschieden in ihrer Einstellung, fügen sich nicht immer zum organischen Bau. Die Anhäufungen von Einzeleinfällen verwischen oft die gedankliche Struktur.

Bedauerlich bleibt, daß Westheim sich verführen ließ, die präzise, mit sehr eindeutigem Gehalt erfüllte Terminologie der reinen Philosophie in einem übertragenen und sehr ungefähren Sinne anzuwenden. In seinen apodiktischen Einleitungsworten sagt er: „Der Welt als Wirklichkeit ordnet sie“ (nämlich die Malerei) „eine Welt als Vorstellung über.“ Der philosophische Begriff „Welt als Vorstellung“ schließt aber außerhalb unseres erkennenden Bewußtseins das ganze All, also auch die Kunst, mit ein. Dieser Begriff greift weit über das, was Westheim darunter verstanden haben will, hinaus. Das Gleiche gilt von folgendem Satze: „Er“ (der Schaffende nämlich) „gibt den Dingen einen Sinn. Indem er ihre Isoliertheit aufhebt, macht er sie im Sinne der Idee aktiv. Er nimmt ihnen die Vieldeutigkeit, um sie mit Kraft zu beschwingen. Die Kraft, durch Geistiges zum Geist sprechen zu können.“

Sascha Schwabacher.

NEUE BÜCHER

ROBERT STIASSNY: Michael Pachers St. Wolfganger Altar. Textband u. Tafelband. (Kunstverlag Anton Schroll & Co. in Wien.) Preis M. 150.—.

C. A. LOOSLI: Ferdinand Hodler. Textband und 16 Lieferungen mit je 20—22 z. T. farbigen Tafeln. Preis pro Lieferung bei Subskription 25 Frcs. (Verlag Rascher & Co., Zürich.)

TAGEBUCH des Herrn von Chantelon über die Reise des Cavaliere Bernini nach Frankreich. Deutsche Bearbeitung von Hans Rose. (München 1919, bei F. Bruckmann A.-G.)

JAHRBUCH der Münchener Kunst. Erster Jahrg. 1918. Begründet von Edgar Hanfstaengl. (Verlag von Franz Hanfstaengl, München.)

RICHARD KLAPHECK: Die Baukunst am Niederrhein. II. Band: Von Jan Wellem und der Baukunst des Jahrhunderts Karl Theodors von der Pfalz. Herausgegeben vom Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen. 1919.

RICHARD BRAUNGART: Neue deutsche Exlibris. Zweite Folge. (Verlag Franz Hanfstaengl, München.)

KARL ERNST OSTHAUS: Grundzüge der Stilentwicklung. Hagener Verlagsanstalt.

Dr. G. PRAUSNITZ: Die Ereignisse am See Genezareth in den Miniaturen von Handschriften und auf älteren Bildwerken. Mit 17 Tafeln. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte.) Straßburg, J. A. Ed. Heitz.

RICHARD KLAPHECK: Geschichte der Kunstakademie zu Düsseldorf. I. Teil. 1769—1805. Im Auftrag der staatlichen Kunstakademie. Düsseldorf 1919.

MAX DERI: Die Malerei im 19. Jahrhundert. Entwicklungsgeschichtl. Darstellung auf psychologischer Grundlage. In zwei Bdn. Verlegt bei Paul Cassirer, Berlin 1919.

MAX PECHSTEIN: Reisebilder (Italien — Südsee). 50 Federzeichnungen auf Stein. XV. Werk der Pan-Presse. Verlegt bei Paul Cassirer, Berlin 1919.

ANDRÉ DE RIDDER: Le Fauconnier. Editions de l'art libre. Bruxelles 1919.

Dr. P. E. KÜPPERS: Das Kestnerbuch. (Verlag Heinrich Böhme, Hannover.)

WILHELM HAUSENSTEIN: Vom Geist des Barock. Mit dreiundsiebenzig Tafeln. (Verlag R. Piper, München 1920.)

GUSTAV KIRSTEIN: Das Leben Adolf Menzels. Mit vier farbigen Tafeln und achtzig Abbildungen. (Verlag E. A. Seemann, Leipzig 1919.) Preis 20 Mark.

E. WICHMANN: Catalogus van Werken door Louis Saalborn. (Amsterdam, Kunsthandel P. M. Broekmans.)

HANS THEODOR JOEL: Das graphische Jahrbuch. Mit zahlreichen Beiträgen von Westheim, Schiefler, Pfister, Däubler, Gerstenberg, Meier-Gräfe u. a. (Karl Lang Verlag, Darmstadt.)

CHRISTOF SPENGEMANN: Kunst — Künstler — Publikum. Fünf Kapitel als Einführung in die heutige Kunst. Der Zweemann-Verlag, Hannover.

Dr. ing. EUGEN EHMANN: Der moderne Baustil. Ein Beitrag zur Klarstellung des Wesens der neuen Architekturen im Anfang des 20. Jahrhdts. in Deutschland. Verlag von Julius Hoffmann, Stuttgart.

JA! Stimmen des Arbeitsrates für Kunst in Berlin. Mit 32 Lichtdrucktafeln. Verlag der Photogr. Gesellschaft, Charlottenburg.

PAUL WESTHEIM: Wilhelm Lehmbruck. Das Werk Lehmbrucks in 84 Abbildgn. Gustav Kiepenheuer Verlag, Potsdam.

MAX PICARD: Mittelalterliche Holzfiguren. Mit 32 großen Abbildungen. (Verlag Eugen Rentsch, Erlenbach-Zürich.) Preis geh. M. 12.—, geb. M. 16.—.

G. F. HARTLAUB: Kunst und Religion. Ein Versuch über die Möglichkeit neuer religiöser Kunst. (Kurt Wolf Verlag, München.) Preis geb. M. 18.—, Halbleder M. 26.—.

JUNGE KUNST: Eine neue Folge von Künstlermonographien.
Verlegt bei Klinkhardt & Biermann in Leipzig.

1. Georg Biermann: Max Pechstein.
2. C. E. Uphoff: Paula Modersohn.
3. Derselbe: Bernhard Hoetger.
4. L. Brieger: Ludwig Meidner.
5. Theodor Däubler: César Klein.
6. Joachim Kirchner: Franz Heckendorf.
7. W. Hausenstein: Rudolf Großmann.
8. Karl Schwarz: Hugo Krayn.

Preis pro Band M. 4.—.

ADOLF BEHNE: Die Wiederkehr der Kunst. (Kurt Wolff Verlag, München.) Preis geh. M. 3.50.

HERMANN VOSS: Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz. Mit 247 Abbildungen. Berlin 1920. (Bei G. Grote.)

WILHELM R. VALENTINER: Zeiten der Kunst und der Religion. Mit 44 Abbildungen. (G. Grotesche Verlagsbuchhandlung, Berlin.)

WALTER SCHÜRMEYER: Heinrich Campendonk. Mit zwei Originalholzschnitten und dreizehn Reproduktionen. (Verlag Zinglers Kabinett, Frankfurt a/M. 1920. Preis M. 12.—.

EUGEN LÜTHGEN: Die abendländische Kunst des 15. Jahrhunderts. Mit 68 Abbildungen auf 64 Tafeln. (Kurt Schroeder Verlag, Bonn und Leipzig 1920) Preis M. 14.—.

HERMANN EHRENBERG: Deutsche Malerei und Plastik von 1350—1450. Neue Beiträge zu ihrer Kenntnis aus dem ehemaligen Deutschordensgebiet. (Verlag Kurt Schroeder, Bonn u. Leipzig 1920.) M. 13.—.

Die Briefe des Malers GÖTZ VON SECKENDORF. Mit einem Geleitwort und 10 Abbildungen nach den Werken des Künstlers. Mark 10.—. (Verlag Banas & Dette, Hannover.)

KURT PFISTER: Rembrandt. Mit 50 Abbildungen. (Delphin-Verlag, München.)

E. W. BREDT: Albrecht Altdorfer. Mit 80 Abbild. (Verlag Hugo Schmidt, München.)

HERMANN KRETZSCHMAR: Geschichte der Oper (Kleine Handbücher der Musikgeschichte, Bd. VI.) (Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig.)

PAUL WOLF: Städtebau. Das Formproblem der Stadt in Vergangenheit und Zukunft. (Verlag von Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1919.) Preis M. 20.—.

Band I, 1920.
Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienstraße 4, Telefon Nord 429. — Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung der Monatshefte für Kunstwissenschaft KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2, Telefon 13467.

DIE ANFÄNGE DEUTSCHER KUNST-LITERATUR

Von WILHELM WAETZOLDT

Die Anfänge der Kunstgeschichtsschreibung in Deutschland führen in die Tage Dürers, in eine Glanzzeit schöpferischer deutscher Kraft. Drei Männer melden sich hier zu Worte, grundverschieden nach Anlagen, Herkunft, Lebensschicksalen, schriftstellerischen Absichten und Fähigkeiten: ein Mönch, ein Gelehrter ein Künstler; Johannes Butzbach, Christoph Scheurl, Albrecht Dürer. So verschieden die Männer, so verschieden sind auch die Bücher, die sie geschrieben haben, und so verschieden ist ihre Bedeutung für die Kunstgeschichte.

I.

Dem Freunde älteren deutschen Schrifttums ist Johannes Butzbach aus Miltenberg (1477—1526) bekannt als der Verfasser des 1506 geschriebenen „Wanderbüchleins", in dem dieser Mann, der als Sohn eines Webers in die Welt eintrat, als Prior des Klosters Maria Laach sie verließ, seine abenteuerlichen Fahrten als wandernder Scholar, Bedienter, Handwerker, Student und Mönch munter und anschaulich erzählt. Das Schicksal hat ihn durch Oberdeutschland und Böhmen getrieben, nach Holland verschlagen und schließlich in dem schönen Kloster zu Laach zur Ruhe kommen lassen. In der Muße seiner Zelle entstanden 33 poetische und prosaische Werke, die lateinisch geschrieben waren, denn:

Wer in die Schul' ist 'gangen ein,
der sprech' nit anders als Latein.

Von den Schriften Butzbachs darf eine, der um 1505 verfaßte: „libellus de praeclaris picturae professoribus", den Anspruch erheben, als die erste kunstgeschichtliche Arbeit eines Deutschen zu gelten. Freilich als eine nach Inhalt und Form mittelalterliche Leistung. Nicht nur das lateinische Sprachgewand dieses Mönchsbüchleins, sondern auch der gelehrte Ton verrät, daß ein italienisches humanistisches Muster dem Verfasser vorgelegen oder wenigstens vorgeschwebt hat.

Dem ultramontanen Vorbilderkreise entstammt der Versuch, einen Abriß der antiken Kunstgeschichte als Einleitung zu bringen, dem sich anreihen Listen der für Butzbach authentischen Christus- und Lukasbilder sowie ein Verzeichnis der Maler geistlichen Standes, wobei man sich vor Augen halten muß, daß der Empfänger der Arbeit Weib, Künstlerin und geistlichen Standes war. Butzbach schrieb für die Miniaturenmalerin und Nonne Gertrud von Nonnenswert. Mit seinen geschichtlichen Einführungen steht er auf den Schultern des Plinius, von dem sich ja noch der größte deutsche Humanist Erasmus in der aus Plinius-Erinnerungen zusammengesetzten Stelle über Dürer in seinem 1528 erschienenen Dialog: „de recta latini graecique sermonis pronuntiatione" völlig abhängig zeigt.

Was aber dem Butzbachschen Libellus, der stilistisch tief unter seinem Wanderbüchlein steht, für uns seinen eigentümlichen Wert gibt, ist die Erwähnung zweier mittelalterlicher Künstler, des Kupferstechers Israel von Meckenem aus Bocholt, den Butzbach während seiner holländischen Schulzeit in Deventer vielleicht kennengelernt hat und des großen Italieners Giotto (von Butzbach 'Zetus' genannt). So leuchtet der strahlende Stern am Himmel südlicher Kunst zuerst auf nordischem Boden, wenn auch verdunkelt und verzerrt in dem Schriftchen eines Laacher Kuttenträgers auf.

II.

In einem weit größeren und freieren Lebenskreise, in der geistigen Luft der Universitäten Bologna und Wittenberg, bewegte sich Butzbachs Zeitgenosse Christoph Scheurl aus Nürnberg, drei Jahre jünger als Butzbach, zehn Jahre jünger als Dürer, wurde er 1481 dessen Vaterhaus gegenüber geboren, wuchs in satten patrizischen Verhältnissen der ersten Stadt Deutschlands auf und verbrachte sein Leben als vielgewandter, juristisch durch und durch geschulter Universitätslehrer, Diplomat und Staatsbeamter in Nürnberg, Bologna, Wittenberg und wieder Nürnberg, wo er 1542 starb. Daß Scheurl lateinisch schrieb, war für ihn als gebildeten Mann wie für Leser seines Standes gleich selbstverständlich. Er brauchte nicht, wie Butzbach es in dem für seinen Bruder bestimmten Wanderbüchlein getan hatte, den Zipfel des Schulsacks zu zeigen. Nach italienischem Muster verfaßte Scheurl um das Jahr 1506 — damals war er Syndikus der deutschen Station in Bologna — einen „Libellus de laudibus germaniae", in dessen zweiter 1508 erschienenen Ausgabe dem Loblied auf die Heimat eingesprengt wurden wertvolle, eigenem Wissen und Erfahren entstammende Nachrichten über den edelsten Sohn seiner Vaterstadt, über Albrecht Dürer. Scheurl hatte den Empfang des Nürnbergischen Malers durch die Bologneser Künstlerschaft miterlebt; stolz auf seinen großen Landsmann, erzählte er, daß die italienischen Maler Dürer „öffentlich die Meisterschaft in der Malerei zugemessen . . . und gesagt, sie wollten um so lieber sterben, da sie den so lang begehrten Dürer gesehen hätten". Auch Scheurl glaubte, das Lob „des willfährigen, leutseligen, dienstfertigen und durchaus rechtschaffenen Künstlers" nicht vornehmer und zeitgemäßer einkleiden zu können, als unter Berufung auf Plinius, durch einen Vergleich des modernen Malers mit dem antiken Helden des Pinsels Zeuxis, Apelles und Parrhasios. Das hier Erzählte ergänzte Scheurl dann 1515 noch in seiner Lobrede auf Anton Krell. Er erwähnt aber nicht nur Dürer und sein Werk, er urteilt auch, und den Wertmaßstab entnahm er wie die literarische Form wiederum der humanistischen Anschauungswelt und Renaissanceästhetik. In der Täuschung kunstfremder Wesen: eines Haushündchens und eines Hausmädchens durch meisterlich gemalte Werke liegt die Gewähr für den hohen Rang und für den der Antike ebenbürtigen Wert Dürerischer Arbeiten. Auch dem zweiten großen deutschen Maler seiner Zeit, Lukas Cranach, hat Scheurl eine Lobschrift gewidmet, mit der er ihm seine 1509 erschienene Rede zueignete: „oratio dr. Scheurli attingens literarum praestantiam nec non laudem ecclesiae collegatae Wittenburgensis". Wieder die Anekdoten über täuschend lebendig gemalte Hirsche, Schweine, Vögel, Trauben, Bildnisse, darunter das des Scheurl, wieder das Lob liebenswürdiger Menschlichkeit des geschwinden und vollendeten Malers Friedrich des Weisen und als einzige geschichtliche Feststellung das Urteil: das Zeitalter räume Lukas Cranach mit Ausnahme Dürers den ersten Platz ein.

Wenn geschichtlich denken heißt: zeitlich getrennte Ereignisse und Tatsachen verknüpfen, Brücken der Erkenntnis schlagen zwischen einst und heut, so findet sich ein keimhaftes genetisches Denken schon bei Butzbach und Scheurl. Freilich verdankten sie dieses der italienischen Geistessphäre, zu der ihre Schriften letzten Endes hinführten. Den Kern und Lieblingsgedanken der Renaissancekunstschriftsteller bildete jene Vorstellung von der antiken großen Kunst, die versunken und vergessen war, bis Giotto und seine Nachfolger die Kunst wieder zu ihrer Würde zurückführten und die jahrhundertelang verlorene Kunst neu geboren wurde. Das

aber gerade sind die Leistungen, die Butzbach seinem als 'Zetus' verkappten Giotto, Scheurl dem deutschen Maler Dürer zuschrieben. Es war das höchste Lob, das sie zu vergeben hatten. Die Frage, ob für solche entwicklungsgeschichtliche Verknüpfung antiker und Dürerischer Kunst irgendwelche stilistischen Tatbestände sprächen, hätte Scheurl gar nicht verstanden, geschweige denn beantworten können.

III.

Und nun der Dritte: Albrecht Dürer. Dürer war der Verwalter des gesamten kunstwissenschaftlichen Wissens und Vermögens Deutschlands, der einzige weit und breit, für den künstlerische Probleme Fragen des geistigen Daseins bedeuteten. Er gestaltete und forschte, er grübelte und stellte dar in Bild und Wort. In beidem hat er Schule gemacht. Auf seine wissenschaftlichen Bücher und Bilddrucke in erster, auf seine Bilder in zweiter Linie gründete sich der europäische Ruhm Dürers im 16. und 17. Jahrhundert. Die Denkergebnisse Dürers gehören in die Quellenkunde der Kunstgeschichte und sind dort wiederholt gewürdigt worden. Was Dürer über Messung, Proportionslehren und Festungsbau geforscht und gefunden, war für Deutschland — und Dürer schrieb in deutscher Sprache — ebenso universell und originell, wie Lionardos wissenschaftliche Arbeit für die italienische Geisteswelt, wobei aber nicht vergessen werden darf, daß Dürers Denkrichtung der des Lionardo entgegengesetzt war und daß sie auch in ihren kunsttheoretischen Forschungen bei gemeinsamen Ausgangspunkten zu grundverschiedenen Zielen gelangten.

Dürers schriftlicher Nachlaß enthält nicht nur die wichtigsten Beiträge zum Kunstempfinden und Kunstdenken an der Wende von Gotik und Renaissance, sondern auch Ansätze zu privater Kunstgeschichtsschreibung. Wir denken an das in sein Tagebuch der niederländischen Reise eingebettete autobiographische und historiographische Gut (1520—1521). Der Gedanke an eine geschichtliche Betrachtung der Kunst lag freilich Dürer wie seiner Zeit fern. Wissen und Kunst hieß ihm ein auf Mathematik gegründetes Wissen um die Mittel künstlerischer Darstellung. Und in sein groß geplantes Unterrichtswerk „Die Speise der Malerknaben", fanden Aufnahme als wissenschaftliche Grundlagen der künstlerischen Praxis zwar: Proportionslehre, Messung aller Art, Perspektive, Optik und Farbenlehre, kurz alles more geometrico erwerbbare Wissen, nicht aber ein Überblick über die Wurzeln der Kunst in der Vergangenheit. Was Ghiberti in seinen Kommentarien — an Plinius sich anschließend — gegeben, was Butzbach und Scheurl, italienischen Vorbildern nacheifernd, vorgeschwebt haben mag, lag Dürers mathematischer Phantasie fern. Ghiberti verknüpfte in den zweiten seiner Kommentarien bewußt seine Arbeit mit den trecentistischen Ahnherrn, Dürer in seinen autobiographischen Notizen hat genug mit der Problematik seines eigenen Schaffens zu tun. Das Sein und Werden, nicht das Gewesen- und Gewordensein erfüllt seine Gedanken. Wie Dürer in einer späten Zeichnung mit dem Finger auf den eigenen nackten Leib deutend die Stelle weist, wo ihm „weh" war, so enthüllt er in seinem intimen Lebensbüchlein ein Stück Seele. Mitten in der Nüchternheit und dem Alltagskleinkram eines Reisekontobuches bricht z. B. explosiv sein Gefühl durch in dem Klageruf über Luthers Verschwinden und vermeintlichen Tod. Wie hinter einem zerrissenen Vorhang tritt der Stimmungsmensch Dürer mit dem jähen Auf und Ab der Künstlerseele hervor.

In diesem Rahmen der von geschäftsmäßiger Kühle und kleinbürgerlichster Geldwirtschaft zumeist erfüllten Tagebuchnotizen erscheinen die kunstgeschichtlichen

Namen und Tatsachen: für Dürer sicherlich nicht mehr als Erinnerungsstützen an Menschen und Werke, für uns überaus wertvolle Zeugnisse eines frisch, fachmännisch und klug blickenden Malerauges über Kunst und Künstler in den Niederlanden des 16. Jahrhunderts. Der reisende Nürnberger — sozial zwischen zunftgebundenem Handwerker und innerlich freiem, sich selbst Probleme stellenden Künstler stehend — noch nicht der reisende Virtuose des 17. Jahrhunderts, grüßt die Kunst in den Lebenden und in den Werken der Toten. In Antwerpen werden Lucas van Leyden und Quentin Massys, in Brüssel Barend van Orley, in Brügge Jan Provost besucht. Barend van Orley und Patinir sitzen dem deutschen Fachgenossen zu Bildnissen. Dürer sieht die Hauptstücke älterer Malerei: die großen, wie Dürer sagt, die vier gemalten Materien des Rogier van der Weyden in Brüssel, Mabuses Mittelburger Kreuzabnahme, über die Dürer das kritische Urteil fällt, sie sei: „nit so gut in Hauptstreichen als im Gemäl", d. h. die Zeichnung der Köpfe stehe hinter der Farbenbehandlung zurück. Dagegen nennt Dürer die Bilder Rogiers und Hugos van der Goes in Brügge „köstlich". Über die Brügger Madonna Michelangelos findet sich kein Urteil, wohl aber hat Dürer das wärmste Wort für das Genter Altarwerk der Brüder van Eyck: „ein überköstlich, hoch verständig Gemäl". Bei alledem ist zu beachten, daß der reife Dürer in den Niederlanden sah und urteilte, nicht mehr wie einst in Venedig als ein Mann, der sich noch Schüler fühlte. Achtung hat ihm abgerungen das allseitige Können, die hohe Vollendung der Niederländer: Glanz und Feinheit, Charakteristik und goldschmiedmäßige Genauigkeit und Zierlichkeit, Schärfe der Zeichnung und Schönheit des Farbkörpers, wie sie von den Verstorbenen Jan van Eyck, von den Lebenden Quentin Massys besaßen.

Was Dürers Arbeiten, diejenigen autobiographischen Charakters sowohl wie die an die jungen Künstler sich wendenden, von der welschen ausgebreiteten Kunstliteratur unterscheidet, ist der Kampf, den Dürer nicht nur mit Gedanken und Begriffen, sondern mit Wort und Sprache zu führen hatte: seinem schwerflüssigen, formlosen und ungeschmeichelten Oberdeutsch ringt er die Anfänge einer kunstwissenschaftlichen Begriffssprache ab, aus der sich z. B. als lebenskräftig das Wort Landschaftsmaler erwiesen hat, das bekanntlich Dürer zuerst auf Patinir angewendet hat.

IV.

Das Bächlein der privaten Kunstliteratur rinnt über Dürer hinaus noch eine Strecke weiter, aber immer seichter und trüber wird es. Zwanzig Jahre nach Dürers Tode setzte sich wiederum in Nürnberg ein berühmter Rechenmeister, der Begründer der Schönschreibekunst Johann Neudörfer, hin, um in den freien Nachtstunden einer Woche (1547) für einen Freund und Kunstliebhaber Georg Römer seine „Nachrichten von Künstlern und Werkleuten" aufzuschreiben. Was dieser wackere Kürschnerssohn sich und seinen patrizischen Freunden zu erzählen wußte, entsprach nicht dem verheißungsvollen Titel. In Wirklichkeit sind es dürftige Notizen über Charaktere und Arbeiten großer Leute wie: Dürer, Adam Kraft, Peter Vischer, Veit Stoß, Michael Wohlgemut, Georg Pencz, Vergil Solis u. a. m. Zur Probe ein Beispiel aus den Nachrichten über Veit Stoß: „Dieser Veit Stoß ist nicht allein ein Bildhauer, sondern auch des Reißens, Kupferstechens und Malens verständig gewest, ist letztlich in seinem Alter erblindet, wurde 95 Jahre alt. Er enthielt sich des Weins und lebte sehr mäßig. Seiner Arbeit findet man viel im Königreich Polen. Er machte dem König in Portugal Adam und Eva lebensgroß

von Holz und Farben, solcher Gestalt und Ansehens, daß sich einer, als wären sie lebendig, davor entsetzt." Einen Fortsetzer aus gleichem Geiste fand Neudörfer in Andreas Gulden, der die Notizenreihen bis 1660 führte. Den einzigen namhaften Maler seiner Zeit, den Gulden kennen mußte, den Mann, der mit einem Ruck die Kunstliteratur weiter brachte und aus einem privaten Nachrichtenkram zu einer öffentlichen Angelegenheit von wissenschaftlicher Bedeutung erhob, Joachim von Sandrart, hat Gulden ausgelassen.

V.

Im geistigen Haushalt der deutschen Nation zu Beginn des 17. Jahrhunderts spielte die Kunst und das Wissen um sie nur eine bescheidene Rolle. Kein Buch in deutscher Sprache war ausschließlich künstlerischen Gegenständen gewidmet, wohl aber finden sich nicht unwichtige Nachrichten wie Goldadern eingesprengt in das gröbere Gestein der akademischen Handbücher und der Reiseliteratur für junge Leute von Stande, zu deren nicht allzu drückendem intellektuellen Gepäck auch einige Kenntnisse aus dem Gesamtgebiet der historia artificalis gehörten.

Noch war der erste Kunstgeschichtsschreiber in deutscher Sprache nicht ans Licht getreten, als ein deutscher Geo- und Kartograph, halb Kupferstecher, halb Gelehrter, ein merkwürdiges, aus dem Geiste der Periegese und Polyhistorie geborenes Werk erscheinen ließ. Der Verfasser des Buches hieß Matthias Quadt von Kinckelbach, das Buch „Teutscher Nation Herrlichkeit" (1609).

Der Lokalpatriotismus eines Neudörffer oder Gulden — dem in Italien so ausgebildeten und als Quelle reicher Kunstliteratur wichtigen Munizipalgefühl vergleichbar — weitet und vertieft sich in diesem Manne aus altem deutschen Adelsgeschlecht zum Gefühl von Würde und Wert der deutschen Nation, und dies kurz vor dem Ausbruch des Riesenkrieges, der fast alles verschlingen sollte, was sich in Deutschland seit den Tagen Dürers an gelehrter, religiöser und künstlerischer, wenn auch mannigfach gefesselter Kultur erhalten hatte. Quadt konnte das Lob Germaniens, seiner Geschichte, Geographie, Wissenschaft und Kunst singen, weil er mehr als Deutschland kannte. Er hatte nach glücklicher Schulzeit in Heidelberg als Goldschmieds- und Kupferstecherlehrling deutsche und niederländische Städte durchwandert, als Seemann nordische Küsten gesehen, sich abenteuermüde in Cöln seßhaft gemacht, wo er vielseitig literarisch und kartographisch tätig war und schließlich einen kümmerlichen Lebensabschluß als Kollaborator in Eppingen in der Pfalz gefunden. Dieser vielumhergetriebene, vielbelesene, in Büchern und Ländern gleich heimische Mann kompilierte ein großes erdgeschichtliches Werk, aus dem er als einen Teil und als eine Art Reiseführer für die große Kavalierreise durch das deutsche Paradies sein genanntes Kompendium herausgab. Dem Winterkönig gewidmet, in kräftig anschaulichem Deutsch geschrieben, ist der „teutschen Nation Herrlichkeit" bestimmt, „nicht allein daheim in der Stuben", sondern auf „kleinen Reisen im Schiff und auf dem Wagen für eine lustige und ehrliche Zeitverkürzung" gelesen zu werden. Quadt sicherte sich durch sein Buch den wohlverdienten Platz in der Geschichte der Geographie und auch den Ruhm eines deutschen Quellenschriftstellers zur Geschichte der alten deutschen Kunst. „Teutscher Nation Herrlichkeit" gehörte mit zu jenem Quellenmaterial, das Wackenroder in Fiorillos Göttinger Stube gelesen und fleißig ausgezogen hat, an dessen warmblütigem kunst- und vaterlandsliebenden Ton sich sein romantisch empfängliches Gemüt entzündet haben mag.

Quadt war sich seiner Wissensgrenzen wohl bewußt. Neben irrigen und zu

lebhaften Diskussionen schon im 18. Jahrhundert anregenden Mitteilungen biographischer Art über Dürer und Holbein stehen Notizen, die Stich halten, anschauliche Beschreibungen von Kunstwerken (Ölberg des Speyerer Doms, Dom zu Drontheim) und Anekdoten, die charakterisierende Bedeutung besitzen. Dürer beschämt z. B. auf seiner Reise in die Niederlande die Kölner Ratsherren, die ihn vor ein berühmtes Gemälde, wahrscheinlich Lochners Dombild führen, und dem reisenden Künstler das Bild mit den Worten weisen: „Dieser Mann ist allhier im Spital gestorben." „Heimlich dem Dürer einen Stich gebende, als was sie arme Phantasten sich mit ihrer Kunst doch dünken ließen, die so ein ärmliches Leben führen müßten." „Ei," sprach Dürer, „dessen mögt ihr euch wohl berühmen, wird euch eine feine Ehre sein, nachzureden einem solchen Mann, durch den ihr einen rühmlichen Namen hättet erwerben können, also verächtlich und elendiglich hin zu weisen."

Wichtiger als die Folge der „berumbsten Künstner deutscher Nation", zu denen auch die Niederländer gehören, von denen H. Goltzius zu Quadts Freunden zählt, erscheint das Aufblitzen eines wirklichen geschichtlichen Gedankens in der Antithese von Leben und Geist, mit der Quadt den Unterschied im Verhältnis der Dürer-Generation einerseits, der Dürer-Nachfolger andrerseits der Kunst und ihren Problemen gegenüber zu verstehen sucht. Es lebt hier in andern Begriffen derselbe Gegensatz zwischen den mittelalterlich gebundenen und dem befreiten Renaissancekünstler wieder auf, den Dürer mit 'Brauch' und 'Kunst' zu bezeichnen pflegte. Schon bei Vergil Solis „begann sich das Leben (Handwerkstradition und Brauch) der Vorfahren allgemach zu verlieren und war der kluge und fliegende Geist (wissenschaftlich begründete, frei um das Problem der Schönheit ringende Kunst) darunter gemenget". Während Jost Ammann dem Leben mehr gefolgt sei als andere seiner Zeitgenossen, sei Tobias Stimmer dem Geist mehr als dem Leben gefolgt; Unterscheidungen, die plötzlich einen kurzen Einblick in das ästhetische Denken eines deutschen Graphikers des 17. Jahrhunderts gewähren und in ähnlicher Weise als vorläufig unbenutzte Steine für den Zukunftsbau einer deutschen Kunsttheorie liegen blieben, wie etwa der von Johann Fischart in seinem Lehrgedicht 'die Kunst' zu Ausgang des 16. Jahrhunderts angedeutete Gedanke einer didaktischen Aufgabe der Kunst neben ihrer illusionistischen und über diese hinaus.

VI.

Man hat sich gewöhnt, das Bild der deutschen Kultur nach dem Dreißigjährigen Kriege wie ein in Schatten ertrinkendes Gemälde zu betrachten. Sicher mit Unrecht! Es gab auch Lichter. Zwar waren trotz Elzheimer und Grimmelshausen das bildnerische und sprachkünstlerische Vermögen ziemlich versandet, in den beiden Künsten aber, die durch ihre abstrakte Formensprache vor Rationalismus und Naturalismus leidlich geschützt waren, in Baukunst und Musik, entfalteten sich schon die Keime jenes überraschenden und dichten Wuchses lebendigster Kräfte, die am Ende des Jahrhunderts Schlüter und Haendel, Balthasar Neumann und Sebastian Bach hervorbrachten.

Das geistige Leben der Nation, tief verwundet und lange gelähmt, veräußerlicht und verroht, suchte sich langsam zu erholen. Lag auch die Stärke der Zeit nicht in wirklicher Produktivität, so doch in ihrer Rezeptivität, die ausging auf Neuaneignung des Wissensstoffes durch systematisches und methodisches Arbeiten auf mannigfachen Gebieten, wenn auch System und Methode noch primitiver Art waren.

Aus der Schar der polyhistorischen Köpfe, die in der Massenanhäufung ihrer von allen Seiten herbeigeschleppten Kenntnisse das Ziel sahen, traten heraus: Begründer neuer Wissenschaften, Finder neuer Arbeitsverfahren, Entdecker wissenschaftlichen Neulands. So der erste Professor des Natur- und Völkerrechts und Befreier des wissenschaftlichen Denkens von theologischer Bevormundung, Samuel Pufendorf, ferner Hermann Conring, der Begründer der deutschen Rechtswissenschaft, und der Reformator der Pädagogik, Amos Comenius. In diese Linie der Vorhutnaturen wenn auch im gehörigen Abstand, gehört auch der Maler, Kunsttheoretiker, Antiquar und Kunstgeschichtsschreiber Joachim von Sandrart. Ein unangekränkeltes Selbstgefühl ließ ihn sich als den Mann des Schicksals betrachten, der nach den „leidigen Kriegsläuften die schlummernde Fräulein Pictura wieder aufweckte, die Nacht zertrieb und ihr den Tag anbrechen machte". Daß er es gewesen sei, der die Kunst in Europa wieder lieben, bewundern, verehren und reichlich belohnen gelehrt habe, war auch die Ansicht anderer Künstler. So nannte S. van Hoogstraaten 1651 Sandrart den größten Maler Deutschlands, und wie eine symbolische Handlung wird es der Künstler und seine Zeit empfunden haben, daß dieser Deutsche 1649 mit seinem Bilde des Nürnberger Friedensbankettes auf dem Trümmerfelde deutscher Kultur „eine neue Sonne" hatte aufgehen lassen.

Wie die geistigen Kräfte in dem Maße ihrer Erstarkung, erwachte auch das nationale Selbstgefühl. Es ließ als eine Form geistigen Zusammenschlusses die „fruchtbringende Gesellschaft" entstehen. Auf dem Grunde des Nationalbewußtseins wagte es Christian Thomasius an einer deutschen Universität, in Leipzig 1687/88, die ersten Vorlesungen in deutscher Sprache zu halten und die erste deutsch geschriebene literarische Zeitschrift „Die Monatsgespräche" herauszugeben, In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts brach durch alles à la mode-Wesen und allen Internationalismus gelehrten Dichtens und gelehrten Denkens eine deutsch-patriotische Bewegung sich Bahn, die sich kundtat in der Gründung einer deutschen Oper in Hamburg und ihren großartigsten Ausdruck fand in den Schriften Leibnizens und in seinen Plänen einer „teutsch gesinnten Gesellschaft". Für diese Gesinnung zeugt auch Sandrarts wissenschaftliche Arbeit. Nationaler Ehrgeiz bildete eine Triebfeder seiner großen Kunstschriftstellerei. Mit Hilfe fremdländischer — italienischer und niederländischer — Vorbilder fand die deutsche Wissenschaft sich wieder zu sich selbst und zur europäischen Gesamtkultur zurück. Sandrart war sich stolz bewußt, die erste in deutscher Sprache geschriebene Einführung in das Gesamtgebiet der Theorie und Praxis bildender Künste samt den Lebensbeschreibungen der Künstler aller Zeiten und aller Völker gegeben zu haben. Was in ihm sich regte, war ein Teil der gleichen Macht, die zu Beginn des Jahrhunderts dem Verfasser der „Teutschen Nation Herrlichkeit" Quadt von Knickelbach die Feder geführt hatte, wenige Jahrzehnte später in den großen deutschen Barockmeistern schöpferisch wirkte und jene herrlichen Kirchen und Paläste schuf, deren Wesen bei aller Internationalität barocker Formensprache doch so unverwechselbar deutsch ist. Wie stark das Gefühl des Deutschtums in dem Palmenorden-Ritter Sandrart sich regte, beweist doch auch die Widmung des zweiten Hauptteils seiner Teutschen Akademie von 1679 an den Großen Kurfürsten von Brandenburg, „weil mit dergleichen Beschreibung, in Sonderheit unserer teutschen Nation, niemals von selbst erfahrener Hand genugsam Beihilfe geschehen, als habe ich deren zu Ehren und den Kunstliebenden zu Diensten, diese Mühewaltung auf mich nehmen wollen." Sandrart ist dann noch einmal für die Romantiker eine Quelle geworden, aus der sie das Gefühl des Stolzes auf die Größe der nationalen Kunst der Vergangenheit

schöpften. Sandrart lieferte Wackenroder und Tieck die Farben für das Gemälde von der Herrlichkeit, Reinheit und Innigkeit unserer altdeutschen Vorfahren.

Was Sandrart gab, war das Beste, was ein gelehrter Künstler geben konnte: Standeswissenschaft. Ausgehend von den Bedürfnissen der deutschen Künstlerschaft, geschrieben auf Drängen vornehmer Kunstliebhaber, berechnet für den geistig geschlossenen Kreis der Künstler und Kenner, der virtuosen und kuriosen Herren. Diese sind als Leser gedacht, auf sie ist der Ton und der Inhalt des Buches eingestellt. Wilhelm Heinses Charakteristik des panegyrischen Vasaristiles paßt auch auf Sandrart, den deutschen Vasarinachahmer: „Das ungeheure Lob bei ihm ist Malersprache, wie sie zueinander von ihren Sachen reden." Weder Sandrart noch seinen Lesern wäre je der leiseste Zweifel gekommen, daß einzig ein Künstler befähigt sei, ein Buch über Kunst zu schreiben. „Niemand als ein perfekter Maler kann von der Malerei schreiben." Daß aber überhaupt der Künstler seine Hand nach dem Ehrenkranz des Gelehrten ausstreckt, ist ein bezeichnender Zug für die dem sozialen Aufstieg parallel gehende bewußte Intellektualisierung von Kunst und Künstlern, an der das gelehrte Akademiewesen seinen Hauptanteil hatte. Sandrarts Buch verfolgt nicht nur theoretische Lehrzwecke, es hat nicht bloß didaktische Absichten und historiographische Ziele, sondern es will den deutschen Künstlern ihren Anspruch auf einen Platz in der sozialen Rangordnung sichern, indem aus der Geschichte der Kunst und der Künstler nachgewiesen wird, daß die Ahnen durch ihren Ruhm den Stand geadelt haben und die Besitzer leutseliger Manieren und höflichen Wesens zu Geld und Lob gekommen sind. Hier spricht der Malerkavalier, der des Grafen Castiglione Buch von Hofmann kannte und als Lebensbrevier schätzte, der im Ausland, in den Niederlanden, in England und Italien, die großen Herren des Pinsels bewundert, mit Potentaten und Standespersonen verkehrt hatte, den 1653 Ferdinand III. adelte und der sich stolz als Pfalz-Neuburgischer Rat und Herr auf dem adligen Sitz Stockau fühlte. Man hört aber auch den Sohn des vom Kastengeist erfüllten deutschen 17. Jahrhunderts. Nach Zeiten der Formlosigkeit und Formverwilderung ohnegleichen suchte man Form und Ordnung wenigstens in das soziale Leben zu bringen; auf die Verwischung aller gesellschaftlichen Grenzen im Dreißigjährigen Kriege folgte eine finstere und starre Reaktion: Titel- und Etikettenwesen beherrschten die Zeit, jeder Stand wachte eifersüchtig über die Wahrung seiner Reputationen, und die Folge davon war: tiefe Verachtung jenen gegenüber, die ihren Etat nicht maintenierten. So versteht man auch, daß Sandrart vom Standpunkte des sozial gehobenen Künstlers darüber klagte, daß Rembrandt, ob er schon kein Verschwender gewesen, doch nicht gewußt habe, seinen Stand zu beobachten, und sich jederzeit nur zu niedrigen Leuten gesellt. „Dannenhero er auch in seiner Arbeit verhindert gewesen." Es ist die Kritik eines Gesellschaftsmannes an einen Sonderling und sozialen Außenseiter, der nicht nur sich selbst, was unbegreiflich, sondern auch in sich, was unverzeihlich ist, den ganzen Künstlerstand geschädigt habe.

Diese vielfarbig schimmernde Kunstwissenschaft Sandrarts hatte eine eminent praktische Seite. Sie stellte sich zugleich in den Dienst der sozialen Hebung des Künstlers und in den Dienst der Organisation seiner Bildung. Dem sozialen Emanzipationsbestreben der Künstler ging ein geistiger Befreiungsdrang seit den Tagen der Renaissance parallel. Dürer hatte sich in seinen kunsttheoretischen Büchern heiß darum bemüht, an Stelle der mittelalterlichen Werkstattpraxis und Handwerkertradition, die er den 'Brauch' nennt, die 'Kunst' zu setzen, d. h. eine zur Wissenschaft erhobene Arbeitstheorie. Auch Sandrart nennt die Kunst eine

Wissenschaft. In dem Ideal einer theoretisch wissenschaftlichen, künstlerischen Ausbildung, das an die Stelle der alten handwerklichen Erziehung in den Werkstätten der Meister getreten war, liegen die Wurzeln des Akademiegedankens, den Sandrart, der in Venedig und Rom Mitglied von Akademien gewesen war, 1662 in Nürnberg durch seine „Teutsche Akademie" zu verwirklichen unternommen hatte. Zunächst handelt es sich bei diesen Bildungsinstituten, die auf italienischem Boden im 16. Jahrhundert entstanden, sich nach dem Vorbild der Sprachakademien organisiert hatten, nur um eine lose Künstlervereinigung zum Zweck gemeinsamen Zeichnens nach dem Modell, um Studien in Anatomie und Perspektive, kurz, um kollegial betriebene, wesentlich technische Weiterbildung, dann aber auch um gemeinsames Theoretisieren. Was hier gelehrt, gelernt, diskutiert, vorgetragen und erstrebt wurde, floß in den beiden Bänden des gleichbetitelten Werkes wie in ein Sammelbecken der geistigen Interessen der Künstlerwelt zusammen. Ein gewichtiger Ballast an antiquarischer Gelehrsamkeit sollte diesem hochbeladenen Schiffe den für Sandrarts Zeit und Vaterland erstaunlichen wissenschaftlichen Tiefgang sichern; mit lobenswürdigem Eifer habe der edle Sandrart, so drückt sich Wackenroder aus, gern das ganze Gebiet der Kunst mit beiden Händen umfassen wollen.

Das barocke Gebäude der Sandrartschen Akademie ruht auf zwei Pfeilern: Auf dem pädagogischen System Sandrarts und auf seinem humanistischen Weltbild. Beides hängt zusammen und ist verwurzelt in dem Begriff der Geschichte, wie er von der Antike gebildet, in der Historiographie der Renaissance und des Manierismus fortwirkt. Dieser Begriff umfaßt nämlich beides: das Sicherinnern an die Taten und Helden der Vergangenheit und das Lehren: die Übermittelung von Lebens- und Kunstweisheit an gegenwärtige und zukünftige Geschlechter. Sandrart lebte in der Zeit der malerischen Genies. Die Mehrzahl von ihnen hat er selbst gekannt: so Rembrandt und Rubens, Guido Reni und Domenichino, Claude Lorrain und Poussin, Pietro da Cortona und Bernini. Kein Mensch, er am wenigsten, zweifelte am Glanz solcher Namen, an der Höhe der Leistungen dieser Männer. Beides aber galt nicht als unerreichbar: Kunst ruht auf Können. Die Leistung schien beschlossen in der souveränen Beherrschung des Technischen. Können aber ist lehr- und lernbar, ein Glaubenssatz des Manierismus seit Armeninis Buch: „De veri precetti della pittura". Wer die Methode und den Fleiß besitzt, der erreicht das Ziel: nämlich eine allseitige Korrektheit des Werkes in der Naturnachahmung. Die Überschätzung des Technischen war ein Teil der Erbschaft der Renaissance. Die Überzeugung von einem kontinuierlichen Fortschritt der Technik hatte schon einen entscheidenden Zug der geschichtlichen Gesamtauffassung Vasaris ausgemacht. Wenn jeder folgende den vorhergegangenen im Technischen übertrifft, wenn die Manieren und Mittel immer leichter, souveräner und müheloser erlernt und beherrscht werden, so hat es die Gegenwart, von Sandrart aus gesehen seine Zeit herrlich weit gebracht. Und nun die Methode Sandrarts: zwei Wege führen zur Kunst, ein kürzerer über das Kopieren nach Meisterwerken, die schon geläuterte, gesteigerte Natur sind, und ein weiterer über die Arbeit nach dem Modell. Den ersten Weg kann jeder allein beschreiten, für den zweiten bedarf er der Hilfe akademischer Gemeinschaft. Diese pädagogischen Gedanken waren Erbgut der Renaissancepoetik und Ästhetik, ihre bestechende Kraft haben sie ja bis zu Mengs. ja bis in die Lehrsäle der Akademien des 19. Jahrhunderts sich bewahrt. Sandrarts eigene Erziehung hatte ganz diesem Bildungssystem entsprochen. Mit dem Nachzeichnen von Bilddrucken Dürers, Behams u. a. lernte er früh seine Hand anderen Händen anzupassen, als Schüler mit Meisteraugen zu sehen, und er

verlernte, daß ein jeder seine eigene Handschrift hat. Später durchwanderte er die großen Schulen: Die Niederlande, wo er zu den Schülern des Honthorst und Rubens zählt, England, dessen Privatsammlungen sich dem Lernenden erschließen, Italien, wo er mit Claude Lorrain römische Landschaften malt, antike Statuen kauft, kopiert und stechen läßt. In Honthorst hatte er einen Meister der Geschwindigkeit und Bravour, der bewunderten facilità, in Dou ein Genie der Genauigkeit und der Langsamkeit kennengelernt. Rubens zog ihn in den Schwarm, der seinem glänzenden adligen Wesen bewundernd und dienend folgte, in Venedig ging ihm vor den Werken Veroneses und Tizians der Begriff der Virtuosität und der heroischen Gestaltung auf. Vor den Kirchenbauten Palladios wurde ihm antike Bauweise anschaulich, in deren Wesen ihm vielleicht schon auf englischem Boden der Palladiosschüler Inigo Jones eingeführt hatte. Sandrarts Pinsel war auf den Paletten aller europäischen Großmeister zu Hause. Er redete die Sprache der Kulturnationen, wie er die Stilweisen des Nordens und des Südens beherrschte. Er hatte römische Landschaften und niederländische Schützenstücke gemalt, „wohl gleichende Contrafäte und sinnreiche Inventionen" — Sandrartsches Eigentum, das Mitgebrachte und Angeborene, suchte und vermißte keiner. Der Begriff eines persönlichen Stiles wurde kaum geahnt, was man aus den Werken der Künstler ablas, waren sinnreiche Erfindungen, technische Leistungen oder Eigenschaften, die auf moralischem Felde lagen. So versteht man, wie Sandrarts Ideale sich bilden mußten. Stets verzehrt ihn die Sehnsucht, es andern gleich zu tun, nie ist er zufrieden, er selbst zu sein. Alles, was die Fremde besaß, wollte er nach Deutschland verpflanzen, in dem Wahn, daß Organisation, Fleiß, tugendhafte Lebensweise und humanistische Gelehrsamkeit genügen, um die Arme der Götter herbeizurufen. Seine Akademie ist ein Vorläufer der großen pädagogischen utopischen Gründungen, von denen es in Deutschland im 18. Jahrhundert so viele geben sollte.

Es ist nicht schwer, die Grenzen Sandrarts aufzuzeigen. Gewiß: Methoden kann man lernen, zur Tugend kann man erzogen werden, Genie aber läßt sich nicht beibringen und Phantasie muß man haben. Sandrart bietet als Ersatz für schöpferische Einfälle die Invention an: Wissen und Gelehrsamkeit sollen eine strömende Einbildungskraft und wirkliche Originalität vertreten. Ihm freilich mußten sie es, da er die Kraft seines Meisters Rubens, alles, auch die Allegorie, auf seine Adlerschwingen zu nehmen, nicht besaß.

Sandrart übernimmt von seinem kunsthistoriographischen Ahnherrn Vasari den unseligen Dualismus ästhetischer Kategorien in: Form und Inhalt oder in der Sprache der Zeit: in disegno und invenzione, wobei als der oberste Begriff der zweite gilt, der den Wert eines Werkes wesentlich bestimmt. Das Genie paßt nun weder in dieses ästhetische, noch in Sandrarts moralisierendes System. Von sich selber ließ er ja in der Beschreibung seines eigenen Lebens lobend hervorheben, daß er nicht so wild von Geist gewesen sei, wie zu seiner Zeit „viele im Brauch gehabt", und daß er in seinen Werken eine „lobwürdige und ungemeine Sittsamkeit" habe spüren lassen. Von Sandrart an datiert in der deutschen Künstlerliteratur die Abneigung und das Unverständnis der Ästhetiker gegen den genialen Menschen, den ersdie Stürmer und Dränger, nun freilich als den einzig wahrhaften Menschen, wieder zu Ehren gebracht haben. Sandrart haßt „die großen, wilden Phantasien, die durch verkehrtes Leben wilde Würmer im Kopfe zeugen, womit sie dann ihre törichte Einfalt zeigen". In der Lebensbeschreibung Rembrandts z. B. kämpft — ähnlich wie bei dem italienischen Zeitgenossen Filippo Baldinucci — die Bewunderung des Fachmannes Sandrart mit der Abneigung des Menschen, Kavaliers,

Gelehrten und Akademikern gegen diesen seinen Antipoden: „Es ist fast zu bewundern, daß da der fürtreffliche Rembrandt von Ryn nur aus dem platten Land und von einem Müller entsprossen gleichwohl ihm die Natur zu so edler Kunst dergestalt getrieben, daß er durch großen Fleiß, angeborene Inklination und Neigung auf einen so hohen Staffel in der Kunst gelanget. Er machte seinen Anfang zu Amsterdam bei dem berühmten Lastmann und ging ihm, wegen Gütigkeit der Natur, ungesparten Fleißes und allstetiger Übung nichts ab, als daß er Italien und andere Örter, wo die Antiken und Kunsttheorie zu erlernen, nicht besucht, zumal, da er auch nichts, als nur schlecht niederländisch lesen, und also sich durch die Bücher wenig helfen können. Dennoch blieb er beständig bei seinem angenommenen Brauch und scheuete sich nicht, wider unsere Kunstregeln als die Anatomia und Maß der menschlichen Gliedmaßen, wider die Perspektiva und den Nutzen der antiken Statuen, wider Raffaels Zeichenkunst und vernünftige Ausbildungen, auch wider die unserer Profession höchst nötigen Akademien zu streiten und denselben zu widersprechen, vorgebend, daß man sich einzig und allein an die Natur und keine andern Regeln binden solle, wie er dann auch, nach Erforderung eines Werkes, das Licht oder Schatten und die Umzüge aller Dinge, ob sie schon dem Horizont zuwider, wann sie nur seiner Meinung nach wohl und der Sachen geholfen, gut geheißen." Nicht viel anders hatte sich die „barbarische" Kunst Dürers in dem Kopfe eines Lomazzo gespiegelt.

Sandrarts uns heute so befremdende ästhetische Werturteile sind gegründet auf eine große, der antiken Staatsauffassung und Poetik geläufige, von den Renaissancehistorikern als tragfähig erprobte Geschichtskonstruktion, die dann von Vasari zuerst auf die Geschichte der bildenden Kunst angewendet, von van Mander, Houbraken und Sandrart mehr oder weniger sklavisch übernommen wurde. Dieser international gewordenen Arbeitshypothese liegt ein halb wissenschaftlicher, halb mythologischer Entwicklungsbegriff zugrunde, der vom Bilde des organischen Wachsens, Blühens und Reifens hergenommen ist. Nachdem das blühende Gewächs der antiken Kunst abgestorben war und das unglückliche Zeitalter der Barbaren — das Mittelalter — auf die goldene Zeit gefolgt war, stellt sich der Gesamtverlauf der neueren Kunstgeschichte dar als eine Wiedergeburt, als rinascimento oder rinascità. Diese Wiedergeburt vollzieht sich für Vasari in drei Stufen. Der erste Zeitraum — die Kindheit einer noch stammelnden Kunst — reicht von Cimabue und Giotto bis zum Schluß des Trecento. Die zweite Phase — das Jünglingsalter der neuen Kunst — umfaßt von Quercia an das Quattrocento. Der Zeitraum der Reife endlich: das Cinquecento, sieht die Kunst von Giorgione an aufwärts bis zur Gipfelgestalt Michelangelos sich entwickeln. Gleich Vasari war auch Sandrart fest davon überzeugt, daß der Kunst in den Großmeistern Roms, Parmas und Venedigs der Aufstieg zur Vollkommenheit gelungen sei.

Diese Geschichtskonstruktion, die von dem Gedanken eines organischen Wachstums als des Grundprinzips geschichtlichen Werdens beherrscht ist, setzte der Geschichtskenntnis und der Geschichtsschreibung nicht nur Sandrarts, sondern aller seiner Nachfolger, die mit ihm auf dem gleichen Boden humanistischer Weltauffassung standen, bis hin zu Mengs, nach zwei Richtungen Grenzen: einmal verschloß sie den Geschichtsschreibern und Ästhetikern das Verständnis der mittelalterlichen Vorstufen, andrerseits entzog sie ihren ästhetischen Begriffswerkzeugen die nationalen Stilentfaltungen im 17. Jahrhundert und die neuen künstlerischen Probleme der Barockmalerei. Dafür ist Sandrarts Rembrandtbiographie kennzeichnend genug. Aber auch das Urteil dieses Deutschen über gotische Kunst ist noch

das eines auf das „decorum", diesen Kernbegriff der Renaissanceästhetik, eingeschworenen Welschen. „In diesem Irrgarten haben unsere alten Teutschen lang und viel gewallet und solches für eine Zier gehalten: wie dann fast alle alte Gebäude, auch die Führnehmste mit der gleichen Unordnung erfüllet sind". Im wesentlichen stand diese Ansicht noch hundert Jahre später fest, Sulzers Theorie der schönen Künste verbreitete sie zum letzten Male, der junge Goethe gab ihr den Todesstoß. Man darf sich über Sandrarts Verhältnis zur mittelalterlichen Kunst, weder durch seine Würdigung der architektonischen Situation des Heidelberger Schlosses, noch durch seine Dürerverehrung täuschen lassen. Die Errichtung eines Dürerdenkmals auf dem Nürnberger Friedhof 1681 war nur eine große romanisierende Geste, die Sandrart dem Maratti nachmachte, der Raffael im Pantheon das Denkmal gebaut hatte.

Sandrarts Teutsche Akademie ist eine wahre literarische Barock-Komposition. Schwer sehbar in Grundriß und Aufbau, weitschweifig in der Durchführung. Seine inneren Einteilungen durchbricht der Verfasser selbst wiederholt. Sein schriftstellerisches Formgefühl deckt sich mit seiner malerischen Sehweite. Hier wie dort, in Buch und Bild, die starken Hell-dunkel-Gegensätze, die bewußte Verunklärung der Form, der asymmetrische Bau und der Drang zur Massenbewegung um jeden Preis. Nur schade, daß dem Kolorit des Malers Sandrart, das sich an venetianischen Vorbildern erwärmt hatte, und der Saftigkeit seiner Farbe, die die Niederländer ins Fließen gebracht hatten, kein gleich sinnlicher und durchbluteter Sprechstil antwortet. Ungeschichtlich gedacht und ungerecht wäre es, die schwülstige, ungelenke, mit dem Fett barocker Floskeln und mit französischen und lateinischen Fremdwörtern durchsetzte Sprache Sandrarts zu messen an der gereinigten und erhöhten Kunstsprache, an dem klassischen Deutsch etwa Winckelmanns. Mit Sandrarts Prosa vergleiche man etwa den schweren und schwellenden Barockstil deutscher Lyrik mit seinem jähen Lichterwechsel. Als Beispiel diene das Sonett des Gryphius: „Das letzte Gericht":

Auf, Toten, auf! Die Welt verkracht im letzten Brande,
der Sternen Herr vergeht, der Mond ist dunkelrot.
Die Sonn' ohn' allen Schein. Auf, Ihr, die Grab und Kot,
auf, ihr, die Erd' und See und Hölle hielt zum Pfande!

Ihr, die ihr lebt, kommt an: Der Herr, der vor in Schande
sich richten ließ, erscheint, vor ihm lauft Flamm' und Not,
bei ihm steht Majestät, nach ihm folgt Blitz und Tod,
um ihn mehr Cherubim als Sand an Pontus Strande.

Wie lieblich spricht er an, die seine Recht' erkoren,
wie schrecklich donnert er auf diese, die verloren!
Unwiderruflich Wort: Kommt Freunde, Feinde flieht!

Der Himmel schleußt sich auf! O Gott, welch fröhlich Scheiden.
Die Erde reißt entzwei. Welch Weh, welch schrecklich Leiden!
Weh, weh dem, der verdammt; wohl dem, der Jesum sieht!

Für moderne Ansprüche an wissenschaftliche Arbeiten stellt sich Sandrarts Teutsche Akademie dar als eine riesige Kompilation fremden geistigen Gutes, in die hie und da die Ergebnisse eigener Erfahrungen, persönlicher Nachforschung und selbständigen Studiums eingebettet sind. Sponsel hat sich der mühsamen Arbeit einer kritischen Untersuchung der Teutschen Akademie auf ihre Quellen hin

unterzogen. Nun erst ist es möglich, Sandrarts Werk sozusagen gefahrlos und mit Nutzen zu gebrauchen. Das Ergebnis der Sponselschen Untersuchung ist kurz das Folgende: Sandrarts Hauptvorbild ist Vasari, der Verfasser der berühmten, den Typus der Künstlergeschichte schaffenden „Vite". Neben Vasari sind von Italienern benutzt worden: der Codex Barberini des Leonardo in der Abschrift Rafaels du Fresne, Le maraviglie des Ridolfi, Serlios Regole und Palladios architettura. Von den Quellenschriften der Nichtitaliener hat Sandrart ausgeschrieben: van Manders „Schilderboeck", ferner Abraham Bosses „Traité des manières de graver", das „Guldencabinet" des Cornelis de Bie und im Manuskript Neudörfers „Nachrichten über Künstler und Werkleute Nürnbergs" sowie die autobiographischen Aufzeichnungen Dürers.

Der erste Teil der Teutschen Akademie gliedert sich in drei Bücher, in denen die theoretisch-ästhetischen Grundlagen der bildenden Künste im Anschluß an die Einleitungen Vasaris behandelt werden. Die Bücher des zweiten Teiles bringen die Künstlerbiographien, wie in van Manders Schilderboek nach Nationen geordnet. Die Betonung der didaktischen Grundlage, die in theoretischen Kapiteln gegeben wird, war bei Vasari, Borghini, van Mander Ehrensache der in den Kreis der Literatur aufstrebenden Malerschriftsteller. Sandrart benutzte seine Quellen fast stets kritiklos, mit wenigen Ausnahmen verschweigt er die Autoren, denn auch sein Schriftstellerverzeichnis umfaßt weder alle von ihm benutzten Schriften, noch führt es ausschließlich die von ihm ausgezogene Literatur auf. Vieles ist aus brieflichen Mitteilungen und aus mündlichen Berichten ergänzt.

Es hieße sich einer ganz ungeschichtlichen Betrachtungsweise schuldig machen, wollte man die Arbeitsmethoden Sandrarts vom Standpunkt der modernen kritischen Geschichtsschreibung aus beurteilen und — verwerfen. Der Geschichtsbegriff, den Sandrart von den Humanisten übernahm, schrieb ihm Technik und Ziel vor. Will man für die Verflechtung moralischer und pragmatischer Gesichtspunkte, für die Vermischung von Wahrheit und Dichtung in seinen Lebensbeschreibungen eine passende Analogie haben, so findet man sie nicht in den wissenschaftlichen, sondern in den dichterischen Arbeitsverfahren. Sandrarts Buch verhält sich zur Wirklichkeit des Kunstverlaufs etwa wie ein Geschichtsdrama zur Geschichte. In sorgfältigster Arbeit hat Sponsel Eigenes und Fremdes voneinander geschieden. Aus den von Sandrart selbständig verfaßten Biographien heben wir die folgenden hervor: Ribera, Guido Reni, Bernini, Salvator Rosa, Cranach, Altdorfer, Grünewald, Rubens, Elzheimer, Honthorst, van Dyck. Fast ganz geistiges Eigentum Sandrarts sind die Lebensbeschreibungen von: Dou, Rembrandt, Mieris, van Mander. Nicht weniger interessant als das, was Sandrart bringt, ist das, was er übergeht. Da er schon 1644 Amsterdam verläßt, fehlen in seinen Viten die Biographien von: Ostade, Wouwerman, Terborch, Jan Steen, Potter, Ruysdael, Pieter de Hooch, Vermeer van Delft, Metsu, Maes, A. van de Velde, Hobbema und Netscher. Für die Kunstgeschichte besitzt der Band der Biographien bleibenden Wert. Wenn Sandrart auch keineswegs das überhaupt erreichbare biographische Material zusammengetragen hat, wenn er auch weit davon entfernt ist, vollständige Verzeichnisse der Werke der von ihm behandelten Künstler anzustreben, so bleibt er doch für eine Reihe von altdeutschen Malern, so z. B. für Schongauer, L. Cranach und Grünewald eine der wenigen und deshalb überaus wichtigen Quellen. Je näher die behandelten Künstler seinem eigenen Leben stehen, um so zuverlässiger und auch reicher werden Sandrarts Angaben. An ein Paar Beispielen seien seine Gesamtauffassung, die Art der Einzelcharakteristik und die Bildbeschreibung dargelegt.

Neben der Unfähigkeit Sandrarts, die Künstler zu verstehen, die wie Grünewald, Elzheimer und Rembrandt ein „eingezogenes und melancholisches" Leben geführt haben, steht die Begeisterung, mit der er die heiteren und erfolgreichen Naturen schildert. Die Maler hoher Standespersonen, die vernünftigen Hofleute, deren Werke Fleiß, Verstand, Zierlichkeit und Annehmlichkeit auszeichnet, werden gekrönt mit dem Lorbeerkranz höchster Ehren und kommen, wie Honthorst und van Dyck, zu einem „dick gespickten Beutel". Die anderen dagegen vereinsamen, verarmen, und ihre „schwere Weise" macht sie müde, schwerfällig und trübsinnig. Das Gebiet der Künstlerpsychologie wird nur hin und wieder von Sandrart gestreift, so wenn er den Versuch macht, zwischen Landschaftern zu scheiden, die aus dem Gedächtnis arbeiten, und denen, die vor der Natur schaffen, wobei Sandrart als Honthorstschüler durchaus auf Seite der Naturalisten steht. „Also tiefsinnig", heißt es, „verfertigte Elzheimer seine Werke, denn sein Gedächtnis und Verstand war dergestalt abgerichtet, daß, wenn er nur einige schöne Räume angesehen, vor welchen er oft halbe, ja ganze Tage gesessen oder gelegen, er selbige ihm so fest eingebildet, daß er sie ohne Zeichnung zu Haus ganz völlig natürlich und ähnlich können nachmalen." Diesem Verfahren gegenüber wird das des Claude Lorrain geschildert, der „viele Werke nach der Natur selbst und nicht aus Imagination und Einbildung" geschaffen habe. „Man lernt aus ihm, wie man eine Landschaft vernünftig ordinieren, den Horizont beobachten, alles dahin verlierend machen, die Koloriten nach Proportion der Weite halten, jedesmal des Tages Zeit oder Stunde erkenntlich vorstellen, alles zusammen in gerechte Harmonie bringen, das vordere Teil stark hervor, das hintere nach Proportion weit hinauslaufend machen können." Im persönlichen Umgang mit Sandrart und bei gemeinsamer Arbeit in der Campagna hatte auch Claude das Verfertigen „nach solchen natürlichen Modeln" schätzen gelernt und erkannt, „daß dieses den wahren Weg zur Vollkommenheit weisete."

Selten nur wird von Sandrart ein Bild beschrieben, d. h. mehr gesagt, als was inhaltlich in ihm gegeben, und technisch an ihm zu loben oder zu tadeln ist. Daß aber Sandrarts Auge sich keineswegs vor malerischen Schönheiten, in Sonderheit der vom 17. Jahrhundert geliebten Nachtszenen bei künstlicher und natürlicher Beleuchtung, verschloß, beweist z. B. die Analyse der Flucht Christi von Elzheimer: „Den durch ein mit Kräutern erfülltes Wässerlein gehenden Esel führet Joseph, welcher in der andern Hand einen brennenden Span zum Nachtlichte traget, von weitem siehet man die Feldhirten mit ihrem Vieh, bei einem brennenden ins Wasser scheinenden und reflektierenden Feuer, vor ihnen einen dicken Wald, über welchen an dem heiteren Himmel das Gestirn, sonderlich die Jacobsstraße, hinterher aber noch verwunderlicher der klare, volle Mond, als bei dem hinteren Horizont neben den Wolken aufgehend, und seinen Widerschein in das Wasser ganz vollkommen werfend, abgebildet zu sehen; desgleichen vorhero niemalen gemalt worden." Auch das rein Anekdotische bei Sandrart ist nicht ohne Interesse, da es ein bezeichnendes Licht wirft auf die allgemeinen Kunstanschauungen der Zeit und das Niveau der bürgerlichen Kunstauffassung. So erzählt Sandrart das traurige Schicksal einer Marterszene des Ribera im Besitz des Amsterdamer Patriziers Lukas van Uffel. An den von Schmerzen verkrümmten Fingern Ixions versah sich Frau Jakoba van Uffel so übel, „daß ihr nächst darauf geborenes Knäblein einen eben dergleichen krummen mißförmigen Finger zur Welt gebracht, wodurch dieses Stück bei selbigen guten Famiglia in höchste Verachtung geraten, auch gleich hinaus zum Haus gemußt und ist nachher nach Italien gesandt worden."

Den Beschluß der Biographienreihe macht die Beschreibung des Sandrartschen

Lebens und Wirkens, die angeblich von seinen Schülern, in Wirklichkeit wohl von Harsdörfer unter starker Redaktion durch Sandrart selber geschrieben worden ist. Auch diese literarische Monumentalisierung eines lebenden Künstlers ist ein Zeugnis für das an italienischen Vorbildern (Vasari und Condivi) erzogene Selbstgefühl Sandrarts. Dieser Schlußabschnitt ist, vom rein Menschlichen abgesehen, ferner deshalb wichtig, weil er das erste Beispiel einer in deutscher Sprache geschriebenen ausführlichen Künstlerselbstbiographie gibt, die freilich noch in unmethodischem Durcheinander von Bilderschicksalen, Bilderbeschreibungen, Lebens- und Familiennachrichten keimhaft schon alle Elemente einer Lebens- und Arbeitsgeschichte enthält, und damit die Form aufstellt, die bis heute ihre Wirkung sich bewahrt hat, weil die Lebendigkeit des Einzelschicksals von unzerstörbarer Anziehungskraft auf die Menschen ist. Die Sandrartsche Lebensbeschreibung geht von Herkunft und Zeitverhältnissen aus, sie erwähnt die Vorbilder und Lehrer: Elzheimer und Dürer und schildert die Wanderjahre. Der Umfang der im Ausland erworbenen Kunstkenntnisse, wichtige Anregungsquellen werden erwähnt und der stärkste Eindruck fremder Kunst auf die junge Seele: die Wirkung des Bildes der Ermordung Petri von Tizian in Venedig wird geschildert. Dann kommt die lange Reihe der in den Meisterjahren geschaffenen Werke, die Aufzählung des eigenen Kunstbesitzes, die Erwähnung sowohl der Ehrungen, die Sandrart zuteil wurden, als auch des Neides und der Mißgunst seiner Fachgenossen, die doch das Bild des glücklichen Lebens nicht zu trüben vermögen, und die Erzählung der Reiseabenteuer und Künstlerbekanntschaften, typische Erlebnisse der Virtuosen auf Reisen, schließlich wird der viel herumgetriebene Mann auf deutschem Boden seßhaft und die Geschichte endet mit dem Jahre seiner Übersiedlung nach Nürnberg (1674). In einer pompösen Schlußapotheose läßt Sandrart sich den Lorbeer des Ruhmes auf das Lockenhaupt drücken und im rollenden Barockpathos klingt der erste Band der Teutschen Akademie mit folgenden Sätzen aus:

„Gleichwie nun diese weltberühmte des heiligen römischen Reiches Stadt jederzeit eine Mutter, Herberge und Nährerin des edlen Geistes und Kunstliebenden gewesen, also hat sie nun auch diesen großen Mann in ihrem Schoß, welchen Geist- und weltliche, höchste und hohe Potentaten-, Kur- und Fürsten, Prälaten, Grafen und Herren geliebet, geehret und geheget. Die Akademie der Kunstliebenden daselbst hat nun auch an ihm einen fürtrefflichen Vorsteher und lernet aus seinen Discursen, was andere weit über Land und Wasser holen müssen: dahin er auch mit Obbelobter seiner daselbst in Druck gegebenen hohen Schul der Künste löblich abgesehen. Gott wolle diesen edlen Kunstadler in seinem hohen Alter verjüngen und auf seinen Fittichen die Künste noch ferner an die Nachbarschaft der Sternen sich emporschwingen machen."

Die Wirkung des ersten Bandes, vor allem das Interesse, das Sandrarts Mitteilungen über die Kunstschätze Roms bei den deutschen Lesern erregt hatten, veranlaßte ihn, einen zweiten Band folgen zu lassen, der sich im wesentlichen an die Sammler wendete. Sandrart gibt eine der zeitgenössischen literarischen Parallelen zu den Kunst- und Wunderkammern seiner Tage, in denen Bilder, Statuen, Stiche, Gemmen, Medaillen, Naturalien, Bücher und Instrumente aller Art sich neben- und durcheinander finden. Sandrart kennt die Seele des Sammlers, das für diesen typische Verwechseln antiquarischer Gelehrsamkeit mit Kunstkennerschaft, und die weitere Verwechslung des ikonographischen Interesses mit dem ästhetischen Anteil; daher die Rolle, die Allegorik, Mythologie und Symbolik bei ihm wie bei seinem Vorgänger van Mander spielen. Rom als anerkanntes caput mundi

sollte in Abbildungen nach Bild- und Bauwerken dem Nordländer sehnsuchtweckend vor Augen gestellt werden. Wenigstens im Geiste mußte der Leser die für den Künstler unerläßliche Italienfahrt antreten können. Italien das klassische Land der Kunst. In dem Gedicht vom Blumenhirten Myrtillus, das der Akademie eingefügt ist, steht die bezeichnende Strophe

Stehet Rom, der Städte Ruhm
Auf dem Raum der teutschen Erde?
Soll Tarpejens Altertum
Jetzt den Allemannen werden?
Fließt die trübe Tiber ein
In den nicht mehr reinen Rhein?

An den Wandlungen der Anschauungen über die Antike ließen sich die Wandlungen in der Kunstwissenschaft schon allein ablesen. Sandrart hat die Antike für die akademische Fachgelehrsamkeit Deutschlands entdeckt, Christ sie in geistigen Besitz genommen. Winckelmann sollte sie zum Ferment deutscher Bildung erheben. Was dort äußerlicher Wissensstoff ist, wird hier innerlichstes Lebensgefühl. Sandrarts Klassizismus ist eine Kopie romanischer Geistigkeit, Winckelmanns Klassizismus eine deutsche Originalleistung.

Der Erfolg der so pomphaft gedruckten, mit Kupferstichen reich ausgestatteten Bände der Akademie Sandrarts entsprach durchaus den Hoffnungen und dem Selbstgefühl ihres Verfassers. „Es ist", so sagt Arnold Houbraken in seiner Grooten Schouburgh (1718—20), „ein ruhmwürdiges Werk, welches, abgesehen von den neuen Zusätzen und den zahlreichen Kupferstichen alleine hinreicht, seinen Namen jenen der denkwürdigen Männer anzureihen."

Und doch hat Sandrart in der Ruhmeshalle deutscher Kunstforscher nicht Anspruch auf einen Ehrenplatz. Wenn das Zusammentragen von Stoffmengen zur Mehrung und Beglaubigung bereits feststehender, weil von Autoritäten geschaffener Wahrheiten den Gelehrten ausmacht, so besaß Sandrart Gelehrsamkeit, aber, Gelehrsamkeit ist nicht gleichbedeutend mit Wissenschaft, sondern nur ein vorwissenschaftlicher Geisteszustand. Wissenschaft beginnt erst mit selbständigem Denken und Schaffen, in der Kunstgeschichtsschreibung hebt sie daher an mit Christ und Winckelmann.

LITERATUR.

1. Zu Johannes Butzbach:

J. v. Schlosser: Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte. IV. Heft. Wien 1917; hier auch Kritik der älteren Literatur. Kurze orientierende Bemerkungen in der von Becker besorgten Ausgabe des Wanderbüchleins (Insel-Verlag). Der „libellus de praeclaris picturae professoribus" von Alwin Schulz in Zahns Jahrbuch für Kunstwissenschaft II, 1869 veröffentlicht.

2. Zu Christoph Scheurl:

J. v. Schlosser: Materialien usw. III. Heft. Wien 1916. Ausführliche Lebensbeschreibung bei Franz Frhr. v. Soden: Beiträge zur Geschichte der Reformation und der Sitten jener Zeit mit besonderem Hinblick auf Christoph Scheurl II., Nürnberg 1855; vgl. auch Mummenhoff in der A. D. B., Bd. XXXI, ferner Thausings Dürer, Bd. I, S. 366 f., Leipzig 1884, 2. Aufl. und Rud. Kautzsch: Das Christoph Scheurl Libellus de laudibus germaniae, Repertorium 1898.

3. Zu Albrecht Dürer:

J. v. Schlosser: Materialien usw. III. Heft. Wien 1916. Leonardo Olschki: Geschichte der neusprachlichen wissenschaftlichen Literatur, Heidelberg 1918, Erwin Panofsky: Dürers Kunsttheorie, Berlin 1915. Vgl. die von J. Veth und S. Müller besorgte, 1918 in Amsterdam und Berlin erschienene Ausgabe des Tagebuchs der Niederländischen Reise.

4. Zu Johann Neudörfer und Andreas Gulden:

J. v. Schlosser: Materialien usw. III. Heft, Wien 1916.

5. Zu Matthias Quadt von Kinckelbach:

E. Wiepen: Neues über die Lebensverhältnisse des Geographen Matthias Quadt von Kinckelbach in „Beiträgen zur Geschichte des Niederrheins". Düsseldorf 1906. Vgl. ferner Kurt Eberlein: Die deutsche Litterärgeschichte der Kunst im 18. Jahrh. Diss. Berlin 1916 u. A. D. B. Bd. XXVII.

6. Zu Joachim von Sandrart:

Die „Teutsche Akademie" hat Jean Louis Sponsel (Dresden 1898) kritisch behandelt, den Maler Sandrart hat Paul Kutter in seiner Monographie (Straßburg 1907) charakterisiert. Dazu ferner: Paul Kutter: Neue Mitteilungen über Bilder Joachim von Sandrarts in den Blättern für Gemäldekunde 1912 und die Bemerkungen in Georg Biermanns Sammelwerk über die Darmstädter Jahrhundertausstellung „Deutsches Barock und Rokoko" (1915, Bd. I). Über die Stellung Sandrarts in der Geschichte der Archäologie vgl. C. B. Stark in seiner Systematik und Geschichte der Archäologie der Kunst (Leipzig 1880), über die kunsthistoriographische Bedeutung der Teutschen Akademie: Julius von Schlosser, Materialien usw., VI. u. VII. Heft (Wien 1919 u. 1920). Der Artikel in der A. D. B. (von W. Stricker) ist veraltet.

WILHELM BÖTTNER

Mit zehn Abbildungen auf vier Tafeln

Von J. W. BERRER

In den Schatten gestellt von der überlegenen französischen Malerei des 18. Jahrhunderts mit ihren hervorragenden, auf künstlerischer und kultureller Tradition beruhenden Qualitäten, bestechend durch Esprit, Pikanterie und Bravour, konnten sich von den gleichzeitigen Deutschen nur wenige künstlerische Persönlichkeiten über die Grenzen ihrer Zeit hinaus behaupten: Graff, Mengs, die Kauffmann, Edlinger, die Tischbeins, Kupetzky. Größen zweiten Ranges wie Böttner sind uns kaum mehr als dem Namen nach bekannt. Und doch war Böttner der bewunderte Maler der Großen seiner Zeit, auch auf ihn fiel wie auf jene der Glanz eines Fürstenhofes, auch er stand im Lichte einer Akademie und seine Zeitgenossen, einschließlich Goethes, sind voll seines Lobes, ja, ein Chronist bemerkt sogar, daß Roms Künstlerschaft in Verzweiflung geriet angesichts eines so strahlenden Talents.

Das ganze 19. Jahrhundert hatte kein Verständnis gehabt für die Kunst des Rokoko und jener darauf folgenden Epoche, in der vom Geiste des Rokoko und dem beginnenden Klassizismus jene oft so interessanten und reizvollen Kompromisse geschlossen wurden, die wir uns als Stil Louis XVI. und als Stil Marie-Antoinette, in seiner graziöseren Variante, zu bezeichnen gewöhnt haben, obgleich die Herrschaft dieses Stils, namentlich in Deutschland, keineswegs mit der Regierungszeit Ludwig XVI. völlig zusammenfällt. Am allerwenigsten Verständnis für diesen Geist des Rokoko haben aber sicher diejenigen Pseudokünstler gehabt, die, nachdem sie in altdeutscher Ritterromantik geschwelgt und die italienische Renaissance prostituiert hatten, in diesem kläglichen Mummenschanz aller Stile auch das Rokoko nicht verschonten und auch diesen Stil für lange Zeit mißkreditierten.

Erst die neueste Zeit schwor all diese alten Sünden ab und hat genügend historische Distanz gewonnen, um die einzelnen Stilepochen gleichzeitig nebeneinander übersehen und kritisch beurteilen zu können.

Versuchen wir hiermit Böttner eine Auferstehung zu bereiten, so wird dieser Versuch durch des Künstlers relative Bedeutung gerechtfertigt.

Dem Deutschland des 18. Jahrhunderts war kein Watteau, kein Boucher, kein Fragonard beschieden und neben den Werken seiner berühmten Landsleute können sich die Arbeiten Böttners, die er in glücklichen Stunden schuf, sehr wohl sehen lassen.

Die Werke des Künstlers, die in unserer Zeit einem größeren Publikum gezeigt wurden, sind rasch aufgezählt:

Auf der deutschen Jahrhundert-Ausstellung in Berlin im Winter 1906 erregte ein kleines, ovales Bildchen von Böttner besondere Aufmerksamkeit: Eine junge Dame in duftigem rosa Tüllkleid und großem Florentiner ist schmachtend auf eine Rasenbank gesunken, links von ihr im Hintergrund lauert Amor mit gespanntem Bogen. Das Gegenstück dazu, ein Mädchen, den kleinen Liebesgott in den Falten ihres Kleides verbergend, wie das vorige aus den Beständen der Casseler Galerie, brachte die Darmstädter Jahrhundert-Ausstellung 1914, auf der Böttner auch durch zwei Bildnisse gut vertreten war: Porträt der Königin Louise aus dem Besitz des Großherzogs von Hessen und Brustbild der Prinzessin Caroline von Hessen, nachmaliger Prinzessin von Sachsen-Gotha und Altenburg von 1798, das der Herzog von Sachsen-Gotha leihweise überlassen hatte. Die Casseler Galerie besitzt außer den beiden erwähnten Bildchen noch ein großfiguriges Gemälde „Dädalus und Ikarus". Dädalus ist damit beschäftigt, seinem Sohne die Flügel anzuheften. Ge-

malt als „Rezeptionsstück“ für die Casseler Akademie, und zwei Bildnisse: die Gräfin von Hessenstein, die Maitresse en titre des Landgrafen Wilhelm IX., und den Casseler Bürger Joseph Rinald, ein außerordentlich lebenswahr erscheinendes Porträt[1]). Im Casseler Landesmuseum hängt ebenfalls ein Porträt der Gräfin von Hessenstein, etwa 1776 gemalt, die schöne Frau in ihrer Sünden Maienblüte vorstellend. Die Ausstellung Casseler Künstler des 19. Jahrhunderts brachte 1915 ein Selbstporträt des Künstlers (Abb. 1) und das Doppelporträt des Hofapothekers Rüde und seiner jungen Frau.

Eine Zusammenstellung dieser wenigen Arbeiten ergibt schon das Bild einer beachtenswerten künstlerischen Persönlichkeit, aber in viel höherem Grade verdient unsere Aufmerksamkeit der Rokokokünstler Böttner, der bis heute ganz unbekannt geblieben ist, von dem ich jedoch vor kurzer Zeit eine Reihe von Gemälden und Skizzen wieder aufzufinden so glücklich war.

Böttners Lebensbeschreibung wird uns erleichtert durch die im Besitze der Nachkommen befindlichen Briefe und durch eine kurze Autobiographie in Briefform, die der Künstler 1795 dem Marburger Historiographen K. W. Justi sandte, und die dieser in „Meusels Neuen Miscellaneen“ zusammen mit einer Lebensbeschreibung G. A. Nahls veröffentlichte.

„Im Jahre 1752, den 27. Februar, wurde allhier getauft Johann Wilhelm Böttner, Herrn Jakob Böttner dahier et uxor Anna Catharina geb. Hilgenberg Sohn, geb. den 25. ejusd.“ Dies die Eintragung im Kirchenbuch der Hessischen Landstadt Ziegenhain. Böttners Vater war ein wohlangesehener Kaufmann, der Künstler hat 1782 Vater und Mutter in einem mit viel Liebe gemalten Doppelporträt verewigt (Abb. 2).

Die Eltern schickten den Knaben in die Volksschule und 1762, nach erfolgter Übersiedelung nach Cassel, in die dortige „Französische Schule“. Da der kleine Böttner nicht nur alle Lehrbücher und Schulhefte mit Zeichnungen (er selbst sagt „Schmierereien“) bedeckte, sondern auch mit ungenügendstem Material Bilder zu malen versuchte, so entschlossen sich die Eltern, den Jungen Maler werden zu lassen. 1766 nahm ihn daher der Vater mit zur Herbstmesse nach Frankfurt a/M., um ihn dort bei dem Maler Juncker[2]) in die Lehre zu geben. In Frankfurt jedoch wurde Vater Böttner darauf aufmerksam gemacht, daß bei Tischbein in Cassel viel mehr zu lernen sei, und obgleich er schon mit Juncker in Unterhandlung getreten war, kehrten beide wieder nach Cassel zurück. Ostern desselben Jahres nahm Johann Heinrich Tischbein, der damals die Kunstschule am Collegium Carolinum leitete, den Knaben in sein Atelier.

Schon im ersten Jahre erhielt er die „kleine Preismedaille im Zeichnen“ und 1770 die große im Malen. Drei Jahre arbeitete Böttner bei Tischbein, dann war seine Lehrzeit beendet und der Achtzehnjährige sich selbst überlassen. — Mehrere Bildnisse, die er nun malte, wurden „mit Güte aufgenommen“, leider scheint keines auf uns gekommen zu sein. Da er jedoch glaubte, „noch keine hinlänglichen Grundsätze gesammelt zu haben“, so reiste er 1772 nach Düsseldorf, „um auf der dasigen Bildergalerie neue Kenntnisse zu erwerben“. Aus diesen beiden Jahren seiner ersten Selbständigkeit, als er, aus Tischbeins Werkstatt entlassen, noch von keiner anderen Seite irgendwelche Einflüsse erfahren hatte, stammen die obenerwähnten Jugendwerke, die, 1772 datiert, im Auftrage des Erbprinzen von Hessen

(1) Wolf Rinald, ein geschickt dilettierender Sohn des Dargestellten, hat einen Stich nach dem Bild angefertigt, der seinerseits L. E. Grimm als Vorlage für sein 1814 gestochenes Blatt diente.
(2) Justus Juncker, 1703—1767. Frankfurt a. M. und England.

und aller Wahrscheinlichkeit nach für das landgräfliche Schloß in Wabern gemalt worden sind[1]). Diese Folge von Gemälden scheint für die Dekoration eines Saales bestimmt gewesen zu sein und waren die einzelnen Leinwande wohl über Türen und Spiegeln, die größte als Deckengemälde, in den Stuck oder die Vertäfelung eingelassen. Das Deckengemälde (Abb. 3) stellt eine jugendliche Venus dar, die, umflattert von duftigen Schleiern, in schimmernder Nacktheit reich bewegt von ihrem Taubenwagen steigt, um ihren eilig heranflatternden Sohn Amor zu begrüßen. Doch nein! Nicht die Liebesgöttin ist hier dargestellt. Venus hat ihr Taubengespann der Anmut geliehen. Zephir bläht den Schleiermantel zur Gloriole, erschreckt flattern die Tauben, die Puderwolken teilen sich und zum erstenmal begegnet das holde Mädchen dem Liebesgott, der sich ihr stürmisch naht. Da entreißt sie ihm die gefährlichen Waffen. Trotz der wenig guten Erhaltung wirkt noch immer das blühende Kolorit, die Anmut der Bewegungen, das geistvolle Spiel von kapriziösen Linien und schillernden Farben, die Heiterkeit der ganzen Komposition. Die dazugehörigen Sopraporten und Spiegelgemälde stellen Götter und Göttinnen auf Wolken thronend dar. Die durch einen Vermerk des Künstlers in einem handschriftlichen Verzeichnis seiner Hauptwerke gestützte Annahme der Provenienz aus einem landgräflichen Schlosse wird bestätigt durch eines der Bilder, eine im Besitz der Frau K. Fröhlich in Cassel befindliche Apotheose auf die Regierung des Landgrafen Friedrich II. Das Reliefporträt dieses Fürsten ist als Medaillon in einen gemauerten Obelisken eingelassen, der auf Wolken schwebt, und wird von der Tugend mit dem Lorbeer gekrönt, während vor ihm selige Genien auf Wolken wandeln. Ein zweites, in derselben Sammlung befindliches Bild zeigt die Personifikation der Astronomie: Eine junge Schöne mit zierlich geflochtenem Haar und kokett entblößter Brust sieht von ihrem Wolkenlager mit einem Teleskop in die Sterne, während sich ihr ein reizender, überaus gut modellierter Putto mit verhaltenem Lachen naht, um sie durch plötzliche Berührung von den Sternen zurückzurufen. Zu derselben Serie gehört ein Mars und Venus darstellendes Gemälde, nunmehr in der Galerie Bartels in Cassel. Die beiden Liebenden haben sich, eine dekorativ aufgebaute Gruppe, auf ein Wolkenbett gelagert, umschlungen, die schimmernden Gewänder gleiten, heißer Wind wühlt in gelösten Locken, schnäbelnd entflattert das Taubenpaar. Durch zwei Bilder im Besitze des Verfassers wird die Reihe geschlossen, beide im Verzeichnis der Hauptwerke des Künstlers als für den Erbprinzen von Hessen gemalt, ausdrücklich erwähnt: Apollo mit der Leier in der Rechten, die Linke gebieterisch ausgestreckt, in glühendrotem, silbergesticktem Mantel, kühn verkürzt (was die Annahme einer hohen Anbringung rechtfertigt), neben ihm der Genius der Malerei, das ovale Porträt eines richtigen Tischbein-Römers weisend, und die Dichtkunst, bereit die Gesänge des Gottes niederzuschreiben. Das zweite Bild: Athena, ebenfalls auf Wolken thronend, das liebliche Haupt mit dem rotbuschigen Helm aus Tischbeins Antikengarderobe, sanftlächelnd geneigt. Eine blitzende Ägis mit grauser Gorgo ist mit Ketten über dem duftigen, mit Gold gestickten Untergewand befestigt. Über die Knie breitet sich ein gestickter Mantel, der einzige dunkle Fleck des Bildes. Während ihre Attribute vor ihr auf den Wolken verstreut liegen, verteilt sie mit beiden Händen Lorbeer an Eroten.

Ist beim Apoll die Diagonale von links oben nach rechts unten die Achse der

(1) Ende des 19. Jahrhunderts wurde das Schloß in eine Besserungsanstalt verwandelt und das ganze reiche Mobiliar mit allen Wand- und Deckengemälden, darunter mehrere von Tischbein, veräußert.

Komposition, so ist das reizvolle Beieinander dieser drei Gestalten nach dem Schema der aufrauschenden und sich überschlagenden Welle komponiert. Es könnte angenommen werden, daß diese Bilder nicht nach ausgeklügelter Konstruktion aufgebaut seien, so selbstverständlich und zwanglos wirkt die Verteilung der Flächen, die Führung der Linien. Doch in einem kleinen, ebenfalls für den Erbprinzen gemalten Tafelbilde derselben Sammlung (Abb. 4), erkennen wir deutlich die kompositorische Aufgabe, die sich der Künstler gestellt hat. Das Bild stellt eine mädchenhafte Venus mit Amor, auf Kissen und Wolken im Schlafe ruhend, dar. Dies köstliche Werk, das an Boucher gemahnt, den Böttner aber damals noch nicht gekannt haben kann, ist mit größter Konsequenz auf die beiden Diagonalen gestellt. Das Gegenstück dazu, „Venus erklärt Amor den Liebespfeil" (Abb. 5), fordert zum Vergleich heraus mit einem 1762 datierten, den gleichen Vorwurf behandelnden Werke Tischbeins, im Besitz des Freiherrn Waitz von Eschen in Cassel. Es ist bestimmt anzunehmen, daß Böttner das zehn Jahre früher gemalte Bild seines Lehrers kannte, als er diese Lösung versuchte. Auch Tischbein gibt, allerdings in Halbfiguren, eine reichbewegte, geschickt komponierte Gruppe. Aber wie zäh ist seine Farbe in dieser Arbeit, wie geschminkt wirken die Gesichter, wie hart und leblos stehen die nackten Glieder auf dem stumpfen Hintergrund. Bei Böttner schimmert und blüht das Fleisch, der Kontur löst sich in einem köstlichen Sfumato in der hellen, vibrierenden Luft auf. — Das bedeutendste Werk dieser seiner glücklichsten Epoche aber stellt eine allegorische Frauengestalt dar, mit Kronen und Szepter spielend, die Flamme der Erleuchtung auf der lorbeergekrönten Stirne, der feuchte Blick selig-verklärt lächelnd nach oben gewandt. In duftigem, goldgesticktem Rosagewand, umflattert von knitterigem Mantel aus taubenblauem Seidentaffet, blaue Bänder in das zierlich geflochtene Haar geschlungen. Aus dem Labyrinth leuchtender Gewandfarben ragt ein Bein mit kokett geknotetem blauem Sandalenband am Fuß. Ein Krieg ist glücklich gewonnen, Szepter und Kronen werden spielend verteilt. Die kriegerische Ausrüstung ist abgelegt, Amoretten bekränzen sie mit Lorbeer, die Symbole des Friedens liegen zu Füßen der glückberauschten Göttin (Abb. 6).

Das ist bestes Rokoko, unwillkürlich erklingt der Name Tiepolo. Heitere Anmut, scheinbar zwanglose, luftige Komposition, kapriziös-knitteriger Gewandstil, dessen kontrastierende Wirkung ja schon die Gotik zu nutzen wußte. Gebauschter, starr-splitteriger Seidentaffet wechselt mit fließendem, weichem Mull. Luftige Gaze ist mit hartem Gold bestickt, auf seidenweichen, parfümierten Locken ruht schwer der stahlblinkende Helm. Die Gewänder haben purpurne Tiefen wie Roseninnerstes, wie Tautropfen glänzen Perlen und Juwelen. Die Haut leuchtet mit Perlmutterreflexen, buhlende Winde wehen in duftigen Schleiern. Die Wolken sind zarteste Daunen und in den zitternden Lüften herrscht ewiger Frühling. In zarten, schmeichelnden Rhythmen erklingen die Farben plötzlich unterbrochen von starken Akkorden oder von kleinen, entzückten Schreien.

Weit entfernt sind wir heute das Rokoko als „die dekadente Kunst einer dekadenten Zeit" zu unterschätzen. Es kommt auch nicht auf den Stil an, sondern auf die künstlerische Begabung, von der die im Stil ruhenden Möglichkeiten ausgeschöpft und die, jedem Stil eigentümlichen nivellierenden Tendenzen überwunden werden. Wir haben gelernt, Kunst in allen ihren Manifestationen zu bewundern, auch ein kokettes Pizzicato kann ein vollendet Kunstwerk sein.

In diesen Arbeiten ist Böttner noch unverkennbar der Schüler Tischbeins, mehr als es Krause in Weimar, Pforr in Frankfurt a/M. und Wilhelm Tischbein in

Neapel je waren und das Werden dieser Kunst wird durch die Entwicklung des Lehrers erklärt, deren letzte Reife dem kaum Zwanzigjährigen fertig in den Schoß fiel. — Für Tischbeins ganze Entwicklung war sein erster Pariser Aufenthalt ausschlaggebend, als er in der Werkstatt des Historienmalers Karl Andreas Vanloo arbeitend, sich Poussin, Le Sueur, Le Brun, die Meister, die den Ruhm der französischen Akademie ausmachten, zum Vorbild nahm und offene Augen hatte für die zeitgenössische Pariser Malerei. Aus seinem ganzen Lebenswerk klingen immer noch diese Jugendeindrücke der heiteren französischen Rokokokunst hervor. In Venedig, als Schüler und Freund Piazettas, der seine kühne Pinselführung und sein leuchtendes Kolorit von Guercino und den Caraccis geerbt hatte, brauchte er seine Pariser Errungenschaften nicht zu verleugnen. Das Sfumato dieser „gran maestro d'ombra e di lume" erfaßte er allerdings nur zum Teil. — Das eifrige Studium nach Raffael und der Antike, dem er in Rom oblag, konnte keinen Klassizisten aus ihm machen. Ein Zeitgenosse[1]) sagt, daß er auch in Rom noch „die freie malerische Wirkung der genauen Richtigkeit der Zeichnung" vorzog, und wenn er seine Helden auch in der Antike sucht und sie mit einem antiken Maskengewand bekleidet, so sind es doch, wie schon derselbe Chronist tadelnd feststellt, „keine antiken Menschen, sondern Deutsche und Franzosen". Auch fesselt ihn Rom nicht und er ist glücklich, auf der Heimreise nochmals neun Monate mit Piazetta arbeiten zu dürfen. Er selbst sagt, daß die Pariser Eindrücke und die Kunst Piazettas entscheidend für ihn geworden seien. — Die Anerkennung und Anregung, die seine Kunst während der Zeit der Franzosenherrschaft in Cassel erfuhr, ließ die Jugendeindrücke verstärkt wieder aufleben. Mit den Jahren wurde er allerdings steifer und trockener, aber ganz machte er den Wandel der Zeit nicht mit. Was er an Pikanterie verlor, suchte er durch eine gewisse nüchterne Korrektheit zu ersetzen, etwa nach dem Ausspruch von M^me^ de Sévigné: „Wenn man nicht mehr jung ist, sucht man durch gute Eigenschaften das zu ersetzen, was man an angenehmen verloren hat." Tischbein malt 1771 ein großes Deckengemälde mit Tugenden und Lastern und eine „Personifikation der Regierungskunst", 1772 „Die Vorlesung unter dem Bilde der Polyhymnia" für die von Kloppstock in Hamburg neu errichtete Lesegesellschaft, „die reizende griechische Schöne in einem hellblauen Kleide mit weißem Schleier und einer Schriftrolle in der Hand". — Diese Kunst des alternden Tischbein erbt der junge Böttner und füllt die alten Schläuche mit neuem, gärendem Most; daß nicht der erwartete süße Wein daraus wurde, daß er das Rokoko so rasch verließ und sich allzufrüh dem neuen Stil des Klassizismus ergab, ist einem besonderen Umstande zuzuschreiben.

In Düsseldorf, wohin sich Böttner im Herbst 1772 begab, wollte es der Zufall, daß der Kurfürst das Kopieren verboten hatte. Was blieb dem jungen, lernbegierigen Künstler übrig, da auch die Vermittlung des Präsidenten von Waitz in Cassel erfolglos blieb, als auf der Akademie nach den Gipsabgüssen antiker Statuen zu zeichnen. Dieses Zeichnen nach den Antiken-Abgüssen ist es, das des Künstlers Richtung veränderte. — Als er 1773 durch seinen Pfarrer „dem Schutze des Allmächtigen und allen evang.-luther. Lehrern empfohlen" über Cassel nach Paris kam, traf er dort einen gleichgesinnten Landsmann, Johann August Nahl, der gerade bei den Karthäusern nach le Sueur kopierte und Böttner ebenfalls die Erlaubnis dazu erwirkte. Ein lustiges junges Herrchen war Böttner damals, mit frischen Farben, den Dreispitz schief auf den gepuderten Locken, mit verwegenem

(1) v. Engelschall, „J. H. Tischbein als Mensch und Künstler". Nürnberg 1793.

Zöpfchen, kühn geknüpftem Jabot und buntem Frack. Ein Selbstporträt im Besitze der Nachkommen des Künstlers zeigt ihn so, mit einer ungeheuern, mit Notenpapier beklebten Mappe unter dem Arm, auf deren Schild der Name und die Jahreszahl 1774 geschrieben stehen. In diesem Bildchen ist allerdings noch wenig von der neuen Richtung zu spüren und in dem Pariser Skizzenbuch (ebenfalls im Besitze Sr. Exz. des Herrn Generall. Kühne in Cassel) finden sich auch noch einige Zeichnungen, die, wie die abgebildete Rötelskizze (Abb. 7), das Malerische in erster Linie betonen. In diesem, mit sicheren Strichen geistreich pointiert hingeschriebenen Porträt ist der Kopf nur durch einige flüchtige Striche angedeutet, die Charakteristik jedoch überzeugend in der Körperhaltung gegeben. In den späteren Skizzenbüchern wird das Malerische immer mehr durch das Lineare verdrängt, bis endlich nur noch „der sorgfältige, ornamentale Kontur" übrig ist.

1774 finden wir den jungen Künstler im Auftrage des Herzogs von Orleans in dessen Galerie im Palais Royal (dem nachherigen Revolutionspalais) ebenfalls mit Kopieren beschäftigt[1]). Es ist bezeichnend, daß die formale Vollendung der Werke Raffaels ihn nun besonders anzieht. Er selbst gesteht, daß ihm von allen Kopien keine besser gelungen sei als „ein heiliger Johannes nach Raffael", der ihm wegen seiner „hohen Korrektheit" (sic!) ungemeine Freude bereite. Dieses Gemälde habe einen so großen Eindruck auf ihn gemacht, daß er sich bei allem, was er nach der Natur verfertige, unaufhörlich bestrebe, „dieses vortreffliche Muster" nachzuahmen. Dies Bekenntnis bestätigt uns den Wechsel seiner Richtung. Nicht das Malerische, sondern das Formale wird immer mehr betont. — 1776 verleiht ihm die Pariser Akademie die goldene Medaille im Zeichnen und in dieser Zeit war es auch, daß er seine ersten großen Porträtaufträge bekam. Er malt den Marquis de Castres, der Herzog von Montmorency und die Komtesse de Blot bestellen große Familienstücke und Einzelporträts bei ihm, und diese zu größter Zufriedenheit ausgeführten Bilder werben seiner Kunst neue Freunde.

In diesen Jahren malt er auch eine Latona, die Grazien mit Amor, Diana mit ihren Nymphen und zwei früchteschleppenden Satyrn sowie einen Gefangenen „nach der Natur". In diesem Bilde, das sich im Besitz der Darmstädter Galerie befindet und gegenwärtig als Ausstattungsstück des Justizministeriums verwendet wird, macht sich der Einfluß des Kopierens nach alten Meistern unerfreulich bemerkbar, sowohl Raffael als Rubens sind in dieser glatten Malerei noch als Vorbilder zu erkennen[2]). Ein großes, 1777 datiertes Gemälde, „Cimon im Gefängnis", wird im Almanach historique et raisonné von 1777[3]) folgendermaßen kritisiert: „Cet artiste a renouvelé dans ses productions l'étonnante couleur que l'on admire dans Rubens."

Im Jahre 1777 reiste Böttner nach Rom, wo er hoffte, „Raffael in seinem ganzen Umfange kennenzulernen". Winckelmann war damals in Rom der führende Geist und neben ihm Mengs, ganz unter seinem Einfluß stehend. Nach seinem eigenen Zeugnis sieht Böttner in Rom wenig oder nichts außer der Antike und Raffael, und damit ist die Wandlung vollzogen, alles Graziös-Sinnliche, Geistvoll-Witzige ist aus seiner Kunst verbannt. — Die Frucht dieser Studien ist des Künstlers großer Wurf, sein „Jupiter und Ganymed", das Bild, das ihn berühmt machte. Das Gemälde befindet sich nicht, wie Hoffmeister[4]) und Justi[5]) angeben, in der Dresdner

(1) Diese Bilder ließ der Herzog nach England bringen, wo sie später verkauft wurden.
(2) 1806 mit dem Nachlaß des Künstlers versteigert, 1812/13 für die Darmstädter Galerie erworben.
(3) p. 120.
(4) „Künstler und Kunsthandwerker in Hessen". Hannover 1885.
(5) Wielands „Neuer Teutscher Merkur". Weimar 1806, I. Bd., 2. Stück.

Galerie, sondern der Verein patriotischer Kunstfreunde in Prag erwarb es 1804 für 1000 Rtlr. durch Vermittlung eines Grafen Sternberg. Böttner, der sich nur ungern von seinem Hauptwerke trennt, bittet, wenigstens eine Kopie davon anfertigen zu dürfen. Diese, auf ausdrücklichen Wunsch der Prager, bedeutend verkleinernde Kopie befindet sich heute im Schloß Wilhelmhöhe in einem der Kavalierzimmer. — Goethe erwähnt das Bild in seinem Buche „Winckelmann und sein Jahrhundert“[1]). „Mit einem Gemälde, welches Jupiter und Ganymed darstellt, Figuren in Lebensgröße, erwarb eben damals Böttner aus Cassel billiges Lob; die Charaktere der beiden Personen sind im Sinne der Antike gehalten, die Anordnung kunstgerecht, das Kolorit reinlich.“ Goethe urteilt auch hier völlig aus seiner Zeit und seine Worte sollen keine Kritik, sondern wohlwollendes, wenngleich etwas flaues Lob bedeuten.

Ich möchte nun bezweifeln, daß Böttner ganz aufrichtig war als er sagte, daß ihm in Rom der Gedanke gekommen sei, „auch einmal etwas Originelles zu verfertigen“. Goethe erzählt nämlich in seiner Italienischen Reise die amüsante Geschichte von einem angeblich antiken Gemälde, „den Ganymedes vorstellend, der dem Jupiter eine Schale Wein reicht und dagegen einen Kuß empfängt“. Dies Bild tauchte in der Sammlung eines Franzosen in Rom auf; dieser stirbt und hinterläßt es als antik seiner Wirtin. Nun stirbt Mengs (1779) und sagt auf seinem Totenbett aus, das Bild sei nicht antik, er habe es gemalt. Goethe und mit ihm alle Verehrer der Antike sehen und bewundern das Fresko und es ist bestimmt anzunehmen, daß Böttner dieses einzige, angeblich antike Gemälde Roms sah und sich dadurch zu seiner Arbeit anregen ließ. Das Gemälde Böttners, das Nahl in Kupfer gestochen hat[2]), beschreibt Justi folgendermaßen[3]):

„Jupiter ist auf einer Wolke sitzend dargestellt, wie er von Nektar berauscht in der Rechten einen Becher hält und mit der Linken den Ganymed umfaßt, um ihm einen feurigen Kuß auf die Lippen zu drücken.“ Da es sich um eine ganz ungewöhnliche Szene aus dem Ganymed-Mythos handelt, kann die Abhängigkeit nicht von der Hand gewiesen werden. — Der damals noch nicht berühmte David, der als Pensionär der französischen Akademie in Rom lebte, war der erste, der das Werk bewundern durfte. Auf seine Anregung hin besichtigte es der Direktor der französischen Akademie Mr. Vien, der nun seinerseits alle kunstverständigen Fremden in Böttners Atelier schickte und diesen dadurch in kurzer Zeit in weiten Kreisen bekannt machte. Der hessische Hauptmann J. W. von Archenholz sagt darüber in seinem Buche „England und Italien“[4]): „Man findet fremde Künstler in Rom, die in ihrem Vaterlande angestaunt werden, hier aber in der größten Dunkelheit leben, dahingegen ganz unbekannte Jünglinge oft kewunderungswürdige Talente zeigen. Dieses ereignete sich bey meinem Aufenthalt allhier. Ein junger Mann, namens Böttner (fälschlich schreibt v. A. Bittner), aus Hessen gebürtig, der von keinem Hofe pensioniert ist, hatte nach einigen guten Arbeiten, die ihn schon rühmlich auszeichneten, einen Ganymed geendet, der in ganz Rom Aufsehen machte und viele Künstler in Verzweiflung setzte. Das Vortreffliche des Gegenstandes besteht in einer sehr richtigen Zeichnung und dem Zauberkolorit des Tizian, das nie besser erreicht worden ist (sic!), es ist schade, daß dieser Künstler nichts gelesen hat, da-

(1) Tübingen 1805, p. 307.
(2) u. a. in der Sammlung der Akademie zu Cassel. Die Notiz in Naglers Künstlerlexikon ist unrichtig.
(3) a. a. O., p. 125.
(4) Leipzig 1785, II. Bd., p. 287.

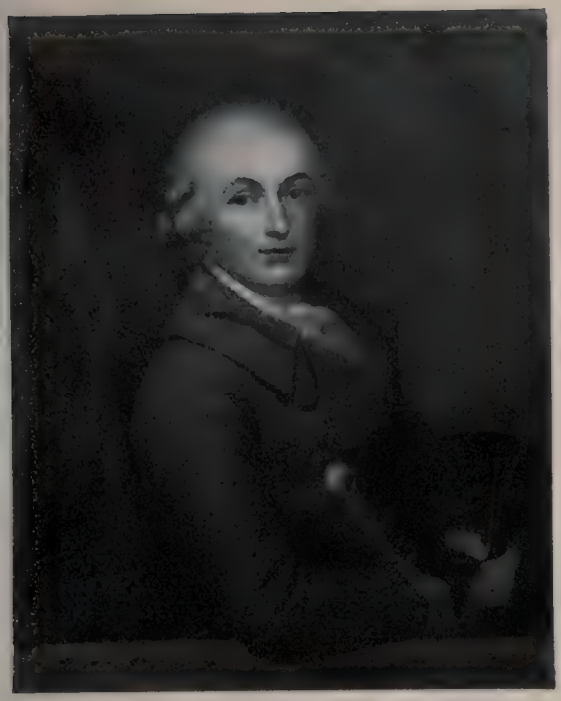


Abb. 1. Selbstporträt Böttners.
Besitzer: Herr Stabsarzt Egger, Cassel

Abb. 3. Deckengemälde, Venus und Amor.
Besitzer: Herr Falckenberg, Cassel

Abb. 2. Das Elternpaar des Künstlers. Besitzer: Herr Generalint. Kühne, Cassel

Zu: J. W. BERRER, WILHELM BÖTTNER

Abb. 4. Venus und Amor schlafend. Besitzer: Dr. Berrer, Cassel

Abb. 5. Venus erklärt Amor den Liebespfeil. Besitzer: Dr. Berrer, Cassel

Zu: J. W. BERRER, WILHELM BÖTTNER

Abb. 6. Allegorie der Regierungskunst. Besitzer: Dr. Berrer, Cassel

Abb. 7. Porträtskizze, Rötelzeichnung
Besitzer: Herr Generalint. Kühne, Cassel

Abb. 9. Die Geschwister Nagel.
Besitzer: Herr Generalint. Müller, Cassel

Zu: J. W. BERRER: WILHELM BÖTTNER

Abb. 8. Königin Marie-Antoinette.
Besitzer: Firma Altkunst, Berlin

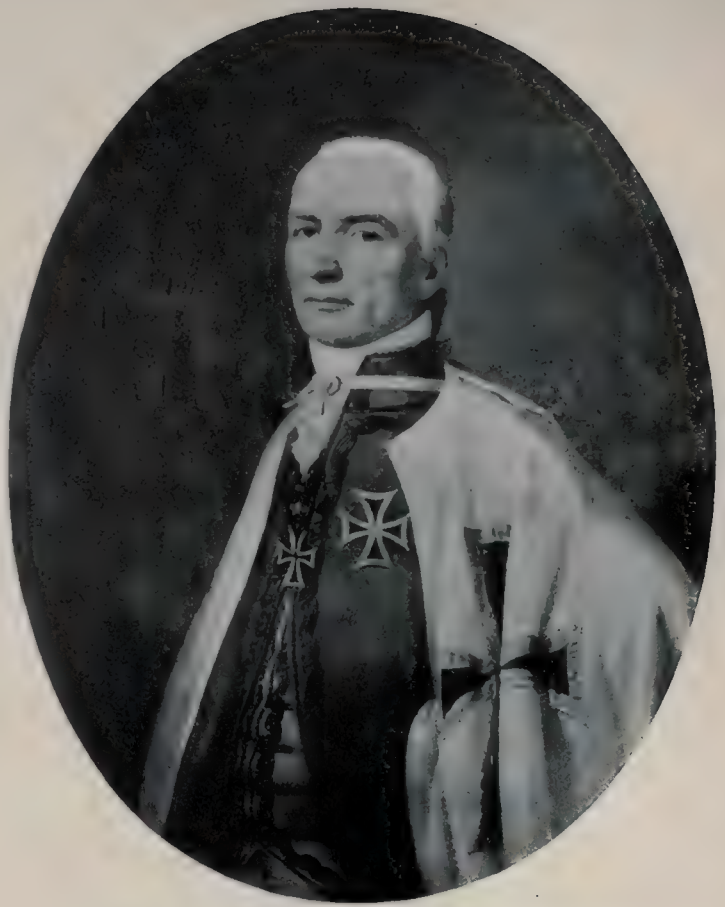


Abb. 10. Deutsch-Ordens-Komtur von Baumbach.
Besitzer: Familie von Baumbach auf Neutershausen bei Bebra

Zu: J. W. BERRER, WILHELM BÖTTNER

her es auch seiner Einbildungskraft an Nahrung fehlt[1])." Dies begeisterte Lob erstaunt uns heute ebenso wie die Bewunderung Davids und Viens sowie später Justis und der Prager Kunstfreunde, um so mehr, als es in Rom angesichts vollendeter Meisterwerke aller Zeiten gespendet wurde. Was Archenholz über die Unbelesenheit und mangelnde Erfindungsgabe Böttners sagt, bestätigt unsere Annahme, daß er die Anregung zu diesem seinem Hauptwerke von dem angeblich antiken Fresko geholt habe. Später hat der Künstler in Erinnerung an diesen bedeutenden Erfolg das Ganymedthema noch einigemale variiert: „Ganymed, wie er vom Adler in den Olymp getragen wird, wo ihn Jupiter empfängt", und in gleicher Größe: „Ganymed, damit beschäftigt, Jupiter und Juno Nektar einzuschenken"[2]). In dieser Zeit malt Böttner auch ein großfiguriges Gemälde: „Venus und Cupido im Streit um die Waffen", das nach Paris verkauft wurde, und ein „Urteil des Paris", das in die Galerie Dervillier in Paris kam.

Einen einflußreichen Protektor hatte Böttner in dem Hofrat Reiffenstein gefunden. Dieser „vollendete Mann", wie ihn Zeitgenossen nannten, der Freund Tischbeins aus der Zeit als er noch Pagenhofmeister in Cassel war, der Tischgenosse Goethes in Rom, der die von Hackert angeregte geistreiche Geselligkeit weiterpflegte im Sinne der von ihm schon in Cassel eingeführten „gelehrten Unterhaltungen". Dieser jugendliche Greis hatte sich schon bei vielen Gelegenheiten des jungen Künstlers angenommen und ihm u. a. die Erlaubnis erwirkt, nach den alten Meistern kopieren zu dürfen. Nun riet er Böttner, sich an dem Ringen um den Preis der Akademie von Parma zu beteiligen. Die Aufgabe lautete, den Abschied des Aeneas von seinem Vater Anchises an der elfenbeinernen Pforte zu schildern. Beschwingt durch seinen großen Erfolg macht sich Böttner an die Arbeit und schickt das vollendete Werk mit einer lateinischen Devise nach Parma, wo es den ersten Preis erringt. Die Akademie von Parma nennt das Gemälde in ihrem Urteil eine „felice composizione e piena d' eroica espressione". Nun hielt Reiffenstein den Augenblick für günstig, den Landgrafen Friedrich II., dessen Agent und Berater bei Antikenankäufen er seit dessen Italienreise immer noch war, für das begabte Landeskind zu interessieren. Eine dem Künstler daraufhin angebotene Pension schlägt dieser anfänglich aus, da er beabsichtigt, in Rom zu bleiben. Auf Zureden Reiffensteins und seines Vaters entschließt er sich zu seinem Glück jedoch bald dazu, diese Auszeichnung anzunehmen, denn 1781 schon nötigt ihn ein, in der ewigen Stadt grassierendes Fieber, nach Deutschland zurückzukehren.

Der Landgraf empfängt ihn gnädigst und veranlaßt 1782 seine Aufnahme in die Malerakademie, zu deren Direktoren immer noch Tischbein gehörte. Wie schon eingangs erwähnt, reichte er als Rezeptionsstück das jetzt in der Casseler Galerie befindliche Gemälde „Dädalus und Ikarus" ein. Aus dieser Zeit stammt auch das abgebildete Selbstporträt (Abb. 1). Ein vornehmes, edelgeschnittenes Gesicht, umrahmt von gepuderten Locken, sinnende Augen unter hochgezogenen Brauen, um den klugen Mund ein leicht melancholischer Zug.

Im Herbst 1788 reiste Böttner zum zweiten Male nach Paris, wo er mehrere große Kompositionen schuf: „Der Traum des Tarquinius Superbus", einige Szenen aus der Telemachsage, „Bacchus und Ariadne", „Herkules und Omphale". Alte,

(1) Alles was Füßli, der sonst so gesprächige Chronist, über Böttner sagt, ist aus Archenholz abgeschrieben, bis auf die falsche Schreibweise des Namens.

(2) Zwei Skizzen dazu werden mit dem Nachlaß des Künstlers versteigert. Die Skizze zu „Jupiter und Juno mit Ganymed" befindet sich im Besitze Sr. Exz. des Herrn Generalltnt. Kühne, Cassel.

neu angeknüpfte Beziehungen verschaffen ihm rasch große Aufträge. Die vornehme Gesellschaft von St. Germain läßt sich von ihm porträtieren, an ihrer Spitze der Graf von Artois und Monsieur, der ältere Bruder des Königs. Daraufhin entschließen sich selbst der König und die Königin ihm des öfteren zu sitzen[1]) (Abb. 8). Als Böttner eben dabei war, Marie-Antoinette zu malen, kam der Landgraf Friedrich II. nach Paris und besuchte ihn in seinem Atelier. Begeistert von dem Gemälde, das uns die unglückliche Königin, festlich geschminkt und geschmückt zeigt, ernannte Friedrich ihn zu seinem Hofmaler, trotzdem Tischbein diese Stelle noch inne hatte. Das Bestallungsreskript vom 1. Oktober 1784 enthält die Bedingung, daß sich Böttner „sofort nach Cassel zu begeben habe". Stolzerfüllt kehrt der Künstler im Herbste noch nach Cassel zurück, wo er als erste Arbeit in seiner neuen Stellung die Bildnisse des Landesherrn und seiner Gemahlin vollendet. Kaum einige Monate war Böttner in Cassel, als er von neuem eine Einladung erhielt, nach Paris zu kommen, und zwar unter den schmeichelhaftesten Bedingungen

Aus dem fahrenden Künstler war jedoch ein wohlbestallter Malbeamte geworden und dieser schlug das Anerbieten aus.

Nach Friedrich II. Tode war 1785 Wilhelm IX. zur Regierung gekommen und beauftragte seinen Hofmaler mit der Anfertigung seines Porträts. In diesem, 1786 datierten Werke, das der Landgraf in einem Exemplar seinem Staatsminister, Freiherrn Waitz von Eschen schenkte[2]), tauchen plötzlich wieder starke Reminiszenzen an Tischbeins Kunst auf, die Anlehnung an Tischbeins großes Porträt Friedrich II., das Böttner seinerzeit getreulich kopiert hat[3]), ist unverkennbar.

Ein ebenfalls lebensgroßes Porträt, das er 1788 vom Landgrafen malte, befindet sich im Schlosse Wilhelmshöhe. Außerdem befindet sich unter den Papieren des Künstlers eine Notiz, daß er 1793 25 Louisd'or für ein lebensgroßes Porträt Wilhelms IX. erhalten hat. Ebenfalls in Wilhelmshöhe befindet sich eine „Schlafende Venus mit Amor" von 1789, zu der er 1797 eine „Venus mit dem Rosenzweig" als Gegenstück malte. Spätestens in die 90er Jahre ist u. a. auch ein an Hals erinnerndes, ebendort befindliches Bild zu versetzen: „Ein junger Savoyarde, ein Mädchen liebkosend."

1789 starb Tischbein und Böttner bewarb sich um die freigewordene Stelle eines Akademieprofessors. Der Oberhofmarschall von Veltheim und der Hofbaumeister Du Ry waren die überlebenden Direktoren, allein der Landgraf fordert den Bericht über Böttners Eignung nur von Veltheim. Dieser scheint dem Wunsche des Landesherrn mit wenig Freude gerecht geworden zu sein, denn der Bericht ist in einem auffallend gewundenen Stil abgefaßt. Sein Kandidat war wohl Anton Wilhelm Tischbein. Doch dieser Tischbein war schon recht hinfällig und für Böttner sprach u. a., daß er, um in Cassel bleiben zu können, glänzende Anerbieten auswärtiger Höfe ausgeschlagen hatte. Das „gnädigste Rescript", wodurch Böttner zum Professor ernannt wird, datiert vom 3. Nov., Veltheim wird darin angehalten, „den nunmehrigen Professor Böttner zu allenthalbiger treulichster Wahrnehmung seiner desfalsigen Incumbenz gehörig anzuweisen". Am 30. Dez. 1789 verkündet Du Ry der Versammlung des Akademie-Ausschusses, daß Böttner vom Landgrafen die erste Hofmalerstelle und eine Professorstelle bei der Akademie mit einem Ge-

(1) Je ein Exemplar der Bildnisse von Monsieur, dem König und der Königin sowie Skizzen zum Bilde der Königin befinden sich im Besitze der Nachkommen des Künstlers.

(2) Im Besitz des Freiherrn Waitz von Eschen auf Schloß Winterbüren bei Cassel.

(3) Die Kopie im Besitze der Schriftstellerin Frl. von Eschstruth in Cassel.

samtgehalt von 500 Rtlrn. übertragen worden sei[1]). Für die an den Landgrafen zu liefernden Gemälde wird ein „Zahlungspreis akkordiert".

Böttner arbeitet mit unermüdlichem Fleiß und es ist an dieser Stelle nicht möglich, alle Werke auch nur aufzuzählen, die, über ganz Europa verstreut, von ihm erhalten sind. Zu den bedeutendsten Arbeiten der 90er Jahre gehören die in Wilhelmshöhe aufbewahrten Gemälde „Mars und Bellona" und die schon oben erwähnte „Venus mit dem Rosenzweig". In Wilhelmshöhe befindet sich auch eine Reihe von Sopraporten mit Szenen aus Wielands Oberon, in denen sich schon der Einfluß der Romantik unerfreulich bemerkbar macht; einer Geschmacksrichtung, der im Park von Wilhelmshöhe, in der Löwenburg, der künstlichen Ruine einer Ritterburg, ein außerordentlich frühes Denkmal gesetzt wurde (1793). Eine „liegende Venus mit Amor" und ein „Amor, der seine Pfeile schleift", sowie eine „Abendgesellschaft der Philosophen"[2]) malt Böttner für den Fürsten von Waldeck, den er auch in Lebensgröße porträtiert. Für Herrn von Brabeck zu Söder[3]) malt er „Venus und Amor im Streit um die Waffen", wiederum eine „liegende Venus mit Amor" und ein Deckengemälde „Apollo mit drei Musen". Von dem ebenfalls in den 90er Jahren für den Erbprinzen von Hessen gemalten großen Bilde „Pygmalion" wurde im Dezember 1919 eine 1797 datierte Skizze im Cölner Auktionshaus versteigert. — 1799 schickt der Landgraf Böttner nach Berlin mit dem Auftrag, den König und die Königin zu malen. Leider traf der Künstler die königliche Familie krank an und wenig disponiert, sich porträtieren zu lassen. Wilhelm IX. schrieb daher dringend an den Oberhofmarschall, er möge Böttner, „diesem guten Manne" behilflich sein, da ihm sehr daran gelegen sei, „sowohl vom König als auch von der Königin wahre Originale zu haben. Widrigenfalls ist der Professor alsdann sogleich wieder anhero zu schicken". Es scheint sich nun die Gelegenheit gefunden zu haben, und zwar ist das Bild der Königin zuerst vollendet worden, denn in einem Briefe, in dem sich Böttner von seinem Freunde Rauch in Berlin die Details der königlichen Uniform geben läßt, heißt es u. a.: „Das Porträt Ihrer Majestät der Königin von Ihnen hängt in Charlottenburg in des Königs Schlafzimmer." Daraus ersehen wir auch, daß Böttner die Majestäten nicht nur für den Landgrafen, sondern auch für diese selbst malte[4]). Außerdem wissen wir noch von anderen Wiederholungen; so bestellte im Juli 1800 ein Geheimrat von Hofmann in Wetzlar ein „Brustbild des Königs" und zwar in der gewöhnlichen Größe der Porträts, die Böttner „für 4 Carolus" verfertige. Aus dieser Bestellung erfahren wir auch, daß der Künstler damals kränklich und vielfach am Malen verhindert war.

Im Jahre 1800 verheiratet sich Böttner mit der Tochter eines Rektors Wille in Hersfeld. Mit seiner jungen Frau Friderike, deren wohlgelungenes Porträt sich noch im Besitze der Familie befindet, zusammen mit einem gleichzeitigen Selbstporträt, bezieht Böttner ein stattliches Haus auf der Bellevuestraße, das er käuflich erworben hatte. Ludwig Emil Grimm, der 1832 eine Tochter Böttners heiratet, beschreibt in seinen Lebenserinnerungen dieses Haus[5]) und sagt u. a., daß sich der Meister in Erinnerung an seinen Aufenthalt in Rom und Paris „hochoben im Hause,

(1) Knackfuß, „Geschichte der Kunstakademie zu Cassel". Cassel 1908.

(2) Aus Wielands Musarion.

(3) Die Brabecksche Galerie wurde Mitte des 19. Jahrhunderts aufgelöst.

(4) Diese Bilder befanden sich im Residenzschloß in Cassel und wurden auf Befehl S. M. Kaiser Wilhelm II. gegen andere Fürstenporträts im Berliner Schloß vertauscht. Vgl. auch die in der Einleitung gegebene Notiz über das Porträt der Königin im Besitz des Großherzogs von Hessen.

(5) A. Stoll: „L. E. Grimm, Erinnerungen aus meinem Leben." Leipzig 1911.

mit drei Fenstern aus dem Dache sich erhebend, einen gewölbten Saal" aufgebaut habe, dessen Rückwand in ihrem oberen, rund abgeschnittenen Teil „vom alten Professor Böttner einst mit einem figurenreichen Gemälde, die Malerei darstellend, eigenhändig ausgefüllt worden" sei[1]). „Komponiert und koloriert in der Art Battonis, angenehm, elegant und ohne Schatten, mit lichten, pastellartig-matten Farben." Böttner hatte geplant, als Gegenstück dazu „Dichtkunst und Musik" darzustellen, und sprach 1803 seinem Freunde Justi gegenüber davon[2]). Skizzen zu beiden Gemälden befinden sich im Besitze der Nachkommen des Künstlers. „Die Malerei" vollendete Böttner am 6. September 1804 und die Beschreibung, die er davon gibt, ist charakteristisch für alle seine mythologisch-allegorischen Kompositionen: „Die Göttin der Malerei sitzt und ist beschäftigt, die Minerva als Beschützerin der Künste abzubilden. Einige Genien halten das Gemälde, neben der Göttin steht der Genius der Malerei mit einer Fackel in der Linken, mit der Rechten gleichfalls das Gemälde der Weisheitsgöttin haltend. Er scheint sich mit Iris zu unterhalten, welche von der anderen Seite in Wolken erscheint und vermöge des Regenbogens der Malerei Farbe verleiht. Iris deutet auf den Farbstein, bei welchem einige Genien beschäftigt sind. Andere Genien betrachten verschiedene Kunstsachen. Der Hintergrund ist eine Perspektive von einem Garten."

Am 3. Oktober 1803 gab der nunmehrige Kurfürst seinem Hof und der Garde den Befehl, sich die Zöpfe abzuschneiden. Dies sollte eine besondere Auszeichnung sein und wurde auch als solche aufgefaßt. Zur Mittagstafel erschien der Landesherr, den Kügelgen in seinen Lebenserinnerungen „Wilhelm mit dem Zopf" nennt, ebenfalls in der neuen Haartracht und Böttner wurde ins Schloß befohlen, um an dem vor kurzem verfertigten Porträt des Kurfürsten, das für den Staats- und Adreßkalender auf das Jahr 1804 bestimmt war, diese Veränderung ebenfalls vorzunehmen. Ebenfalls 1803 beklagt sich Justi, wie uns dünkt zu Unrecht, daß sein Freund Böttner, „dieser treffliche Künstler", sich seit mehreren Jahren fast ausschließlich mit der Porträtmalerei beschäftige, anstatt „historische Stücke" zu malen. Eine große Anzahl dieser Bildnisse sind uns erhalten und ihre hohe künstlerische Qualität erklärt die Fülle der Aufträge. Außer den schon erwähnten seien hier noch genannt: Ein Familienstück Wilhelm I., Prinz Friedrich, der Bruder des Kurfürsten, allein und mit seiner Familie, Prinz Ferdinand von Württemberg, derselbe nochmals mit Gemahlin und Schwester in einem „Opfer der Freundschaft" betitelten Bilde. Die Herzogin von Württemberg, der Erbprinz Wilhelm mit seinen Schwestern in einem „Abschied" überschriebenen Gemälde, der Landgraf Emanuel von Hessen-Rotenburg, dessen Gemahlin, Prinz Viktor von Rotenburg, Prinzeß Claudine von Rotenburg, Landgraf Adolf von Hessen-Philippstal-Barchfeld und dessen Gemahlin, König Gustav Adolf III. von Schweden, die Schauspielerin M^me^ Hassloch als Medea, Herr Hassloch, Tischbein, Tischbeins Tochter, Staatsminister Freiherr Waitz von Eschen, in einem Familienstück zur Erinnerung an die Verhandlungen über den Baseler Frieden, der General von Schlieffen, wie er den französischen Marschallstab ausschlägt, eine Gräfin von Bloom, ein Familienstück des Freiherrn von Dörnberg u. a. m. (Abb. 9.)

Im Juni 1804 malt Böttner im Auftrag des Kurfürsten zwei große „Militärische Stücke", 13 Fuß lang und $3^1/_2$ Fuß hoch, jedes von einigen 50 Personen. Eine Kalendernotiz vom 6. Juni 1835 besagt, daß eines dieser Bilder an diesem Tage

(1) Nach München verkauft.

(2) Wielands „Neuer Teutscher Merkur", 1803, 6. Stück, p. 121.

dem Kurfürsten überreicht wurde. — Kurz vor ihrem Tode, im Herbst 1804, hatte die Königinwitwe von Preußen ihr Porträt bei Böttner bestellt, jedoch erst am 24. Juli 1805 übersendet der Künstler das endlich vollendete Gemälde dem König Friedrich Wilhelm III., dem Sohne der nunmehr Verstorbenen. Am 19. August läßt dieser dem Maler „als Merkmal seiner Zufriedenheit" einen weit über das Geforderte gehenden Preis auszahlen. Auch dies Bildnis hat der Künstler wiederholt, denn eine Notiz besagt, daß er ein gleiches Gemälde am 16. Juli nach Hanau absandte. Auch „römische Kaiserköpfe" malte Böttner 1804. Sicher vollendet wurden jedoch nur Augustus und Justinian.

Mit der Übermalung eines großfigurigen Gemäldes, „Amor und Psyche", beschäftigt, wurde der Meister von einer Lungenentzündung befallen und starb nach achttägiger Krankheit am 24. November 1805, kaum 53 Jahre alt[1]). Er hinterließ seine junge Frau mit drei unmündigen Kindern.

Die letzte große Komposition ist eine „Venus mit Amor", eines seiner Lieblingsthemata, von einem Gesandten in Regensburg bestellt. Das letzte Porträt, das des Komturs des Deutsch-Ritter-Ordens von Baumbach, eine außerordentliche Leistung und ein würdiger Abschluß dieses reichen Künstlerlebens.

Ein stolzer, durchgeistigter Kopf mit scharfgeschnittenen Zügen. Die Haltung selbstbewußt. Die eminent dekorative Wirkung des weißen Ordensmantels über der goldgestickten Uniform, mit großem Geschick künstlerisch genutzt. (Abb. 10.)

Am 27. November wurde Böttner feierlichst von der Akademie beerdigt, sein Freund Justi widmete ihm im Neuen Teutschen Merkur von 1806 einen begeisterten Nachruf[2]).

Böttners Kunst beginnt mit dem reinsten Rokoko, wandelt sich zum Klassizismus, aus diesem zur Romantik und veranschaulicht so aufs deutlichste den Übergang der Kunst des 18. zu der des 19. Jahrhunderts in all seinen einzelnen Phasen.

(1) Nicht 55 Jahre alt, wie Knackfuß a. a. O. sagt.
(2) Zweites Stück, p. 123.

DIE KÜNSTLERFAMILIE STERN IN ROM

Von FRIED. NOACK

Seit das Wiederaufleben der Antike die ewige Stadt zur hohen Schule der Künste gemacht hat, sind endlose Scharen aus Deutschland dorthin gewandert, um sich an den Werken der großen Meister zu erbauen und weiter zu bilden. Viele sind ihr Leben lang im römischen Sonnenschein geblieben, haben auch schöne Töchter des Landes geehelicht und Familien von gemischter Nationalität begründet; aber ganz selten hat sich in solchen Häusern die berufliche Kunstübung von Geschlecht zu Geschlecht erhalten. Wohl ganz einzig steht hinsichtlich der fortgesetzten Vererbung die deutschrömische Familie Stern da, die seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts durch fünf Geschlechtsfolgen nicht weniger als elf bildende Künstler ihres Namens neben mehreren in weiblicher Nachkommenschaft aufweisen kann. Nicht alle haben vermocht, sich einen dauernden Ruf zu erwerben, aber einige werden in der Kunstgeschichte mit Ehren genannt.

Betrachten wir zunächst die Geschichte des Sternschen Stammes und die äußeren Lebensumstände seiner Glieder.

Begründer des römischen Zweigs war ein Bayer, Ignaz Stern, geboren um 1680 in Mariahilf (Diözese Passau). Er hatte die Malerei in Ingolstadt, darauf in Bologna bei Cignani gelernt und muß um 1700 schon an den Tiber gekommen sein, denn wir finden ihn am 1. Februar 1702 vor dem Altar des vor zwanzig Jahren abgebrochenen Kirchleins S. Nicola in Arcione, um den Ehebund mit Helene Clum, der Tochter eines aus Hochheim bei Mainz stammenden päpstlichen Soldaten, zu schließen. In den ersten Jahren seiner Ehe scheinen die Einkünfte des jungen Malers noch gering gewesen zu sein, er führte noch 1707 gemeinsamen Haushalt mit den Schwiegereltern Adam Clum und Elisabet Gottmer aus Mainz in der engen Gasse Via dei Maroniti, die an der genannten Kirche vorbeiführte und durch neue Straßenanlagen um 1900 verschwunden ist. 1708 zog er mit der anwachsenden eigenen Familie in die nahe Via dei Serviti, 1712 in Via della Vite. Um diese Zeit dürfte seine Tätigkeit sich erweitert haben und die Kundschaft vornehmer Herren sich eingestellt haben; ein Johann Jakob von Tanzenberg hob 1712 ein Söhnchen Sterns aus der Taufe, und bald darauf finden wir den etwas jüngeren hannoverischen Maler Johann Eichler mit Stern zusammen wieder in der Maronitengasse wohnend. Man darf annehmen, daß sie gemeinsam auswärtige Aufträge auszuführen hatten, da beide in den Bevölkerungslisten von 1714—15 als vorübergehend abwesend genannt werden, während Frauen und Kinder in Rom geblieben sind. Einige Jahre später treffen wir Stern in der Gegend des Campo di Fiore wohnend, 1729 in Via Vittoria, also im sogenannten Fremdenviertel, und als Hausgenossen, vermutlich auch Schüler und Gehilfen, den jungen Julian Eichler, Sohn des obigen Johann. Von da an blieb er im Fremdenviertel, wohnte ein paar Jahre in der bei den Künstlern beliebten Via Babuino und von 1737 bis zu seinem am 28. Mai 1748 erfolgten Tod am Corso nahe der Piazza del Popolo. In der Aufeinanderfolge der verschiedenen Wohnplätze drückt sich gewissermaßen auch das allmähliche Aufsteigen des Künstlers aus.

Ein Ignaz Stern, der um 1775 als Bildnis- und Blumenmaler in Rom gestorben ist, soll nach älteren Lexikonangaben sein Sohn gewesen sein; urkundlich habe ich ihn bisher nicht nachweisen können.

Von den sicheren Kindern das älteste für uns in Betracht kommende war die am 18. August 1707 geborene Angela Maddalena, die um 1726 mit dem englischen Schiffskapitän Mark Parker vermählt einer Tochter Virginia Cecilia das Leben gab, die dem französischen Marinemaler Claude Josef Vernet am 22. November 1745 die Hand reichte und die Mutter des Malers Carle Vernet, geb. 1758, und Großmutter des berühmten Geschichts- und Schlachtenmalers Horace Vernet, geb. 1789, geworden ist. Eine andere Tochter Veronica Stern, geb. 1717, widmete sich der Miniaturmalerei und wurde 6. Mai 1742 in die Akademie S. Luca aufgenommen; sie heiratete den Giovanni Battista Telli aus Forlì und starb am 8. Oktober 1801 als Witwe in Via della Croce. Ihre nahen Beziehungen zu den maßgebenden römischen Künstlerkreisen werden dadurch bezeugt, daß sie 1743 Patenstelle bei einem Söhnchen des Architekten Carlo Marchionne, des Erbauers der Villa Albani und der Sakristei der Peterskirche, vertreten hat.

Bedeutender als sein Vater war der am 5. Oktober 1709 geborene Sohn Ludwig Stern, der zunächst bei Ignaz die Malerei erlernte und dann wohl außer auf der Akademie zu Parma auch in der heimischen von S. Luca seine Ausbildung vollendet hat. Er heiratete 1. Juli 1731 die Schusterstochter Agnese Anselmi, mit der er bis zu seinem Tode in der Künstler- und Fremdenstraße Babuino gewohnt hat. Die Congregazione dei Virtuosi al Panteon nahm ihn am 8. Januar 1741 unter ihre Mitglieder auf und wählte ihn 1755—56 zum Stellvertreter des Regenten; in der Akademie S. Luca, die ihm 9. November 1756 ihre Pforten öffnete, hat er verschiedene Ämter bekleidet und zeitweilig auch das Aktzeichnen geleitet. Als er am 25. Dezember 1777 gestorben war, erwiesen ihm die Genossen der beiden Künstlervereinigungen bei der Seelenmesse in S. Lorenzo in Lucina die letzte Ehre und der Pfarrer zeichnete ihn als pittore celebre e rinomato in sein Totenregister ein. Sein gesellschaftliches Ansehen wurde nicht dadurch geschmälert, daß seine Lebensgefährtin aus einer Schusterbude stammte; eine seiner Töchter, Silvia, wurde 1750 die Gattin des Raniero Fiume, Grafen von Vignano. Die 1740 geborene Tochter Serafina vermählte sich am 24. Oktober 1767 mit dem Bildhauer Carlo Albagini, der am Spanischen Platz wohnte und in seiner Werkstatt neben der Kirche S. Atanasio gute Arbeiten im klassizistischen Geschmack geschaffen hat. Ihre beiden Söhne, Filippo Albagini, 1774—1858, und Carlo Albagini, 1777—1858, widmeten sich mit Erfolg der Kunst des Vaters.

Ludwig Stern hinterließ drei Söhne, die gleichfalls Künstler wurden. Martino Stern, geb. 6. Mai 1744, war Maler, jedoch ohne Bedeutung; wir wissen von ihm nur, daß er bis zu des Vaters Tod bei diesem lebte und darauf bis 1792 am Corso neben der Kirche S. Maria dei Miracoli wohnte. Auch der Sohn Vincenzo Stern, geboren um 1733, hat es in der Malerei kaum über das Handwerksmäßige hinausgebracht; er war seit 19. Oktober 1763 mit der Tochter Catarina Selmi eines Winzers verheiratet, wohnte nacheinander in Via della Frezza, Via del Babuino 192 und Via Ripetta 35, wo er am 31. Dezember 1809 als inverniciatore (Lackierer) gestorben ist. Ein Sohn dieses Vincenzo, Stefano Stern, geboren 2. August 1764, war gleichfalls Maler und starb 28. November 1768 durch Mord.

Zu höherem Ansehen gelangte der dritte Sohn Ludwigs, Giovanni Stern, geboren um 1734. Er erlernte die Baukunst, lebte bis 1758 bei dem Vater, heiratete die Französin Josefa Prò aus Traffé, wohnte dann in Via S. Nicola da Tolentino, später in Via Babuino, wurde Architekt der päpstlichen Paläste und kommt noch 1794 als Sachverständiger in einem Rechtsstreit um einen Neubau der Fürsten Rospigliosi vor.

In der Baukunst zeichnete sich der älteste Sohn und Schüler Giovannis, der am 13. Mai 1774 geborene Raffaele Stern, aus. Schon 1793 erhielt er einen Preis von 300 Zechinen für einen in St. Petersburg zu erbauenden Palast. Seit 8. September 1805 Akademiker von S. Luca hielt er dort Vorträge über Zivilbaukunst, die 1822 im Druck erschienen. Als Lucian Bonaparte die Ausgrabungen in Tusculum oberhalb seines Landsitzes Rufinella bei Frascati unternahm, übertrug er deren Leitung dem Stern, der wenige Jahre danach von der französischen Regierung beauftragt wurde, den Quirinalspalast für einen beabsichtigten Aufenthalt Napoleons I. herzurichten, und hierbei Gelegenheit fand, Thorwaldsen zur Schöpfung seines Alexanderzugs zu veranlassen. Als nach dem Sturz der napoleonischen Herrschaft Papst Pius VII. nach Rom zurückgekehrt war, blieb Raffaele der führende Baumeister daselbst, wurde Architekt der Peterskirche, Mitglied des Rats der schönen Künste und des Rats für städtischen Straßenbau und Inspektor des Kunstausschusses. Bei der Neuaufstellung der aus Paris zurückerlangten antiken Bildwerke 1816 war er tätig, konnte dann den Papst zu deren Besichtigung führen und erhielt den Auftrag, im vatikanischen Palast einen neuen Raum dem Statuenmuseum hinzuzufügen. Während er mit dieser Arbeit beschäftigt war, wurde er herangezogen, um das große Feuerwerk zu Ehren des Königs von Neapel am 1. November 1818 künstlerisch zu gestalten und für den Besuch des Kaisers Franz I. in Rom die Herrichtung der kapitolinischen Paläste zu leiten, wofür ihn der österreichische Herrscher mit dem Orden der eisernen Krone belohnt hat. Die Akademie S. Luca war im Begriff, ihm ihre höchste Ehre zu verleihen, sie hatte ihn am 7. März 1820 zum Vizepräsidenten erwählt, als der Tod seinem Wirken am 30. Dezember 1820 ein allzufrühes Ende bereitete. Die wertvolle fachwissenschaftliche Bücherei und die reiche Sammlung von Kupferstichen, die der Künstler mit Fleiß und Verständnis angelegt hatte, kamen 1823 zur Versteigerung.

Raffaele Stern war unvermählt gestorben; der Name wurde durch seinen Bruder Ludovico Stern fortgepflanzt, den zweiten Sohn Giovannis, geboren 25. Juli 1780. Er hatte neben der Baukunst den Kupferstich zum Lebensberuf gewählt, ist selbständig nicht hervorgetreten und scheint sich damit begnügt zu haben, Gehilfe des begabteren Bruders zu sein, mit dem er bis 1818 die Wohnung in Via Belsiana 7 geteilt hat. Danach wohnte Ludovico in Via Colonnette 61 und zuletzt in Via della Scrofa 62, wo er nach 1861 gestorben ist. In seinen Söhnen lebte die Kunst der Väter weiter. Giovanni Stern, geboren 1824, der 1842 und 1843 Preise der Akademie S. Luca für theoretische Architektur erworben hat, lebte noch 1872, dessen Bruder Oreste Stern, ebenfalls Architekt, wohnte um 1863 an Piazza S. Silvestro 62. Von einem dieser beiden stammt der Ingenieur Ludovico Stern ab, der noch 1912 als Oberinspektor der italienischen Staateisenbahnen tätig war. So hat die von dem Bayern Ignaz Stern nach Rom verpflanzte Familie den Künsten durch zwei Jahrhunderte gedient.

Wenden wir uns zu den Werken der Sterns, so finden wir sie als Vertreter der beiden in diesem Zeitraum maßgebenden Richtungen tätig, im Barock und im Klassizismus. Wenn dem Stammvater Ignaz Stern eine kraftvolle Eigenart und schöpferische Selbständigkeit versagt war, so ist er doch ein fleißiger und fruchtbarer Künstler gewesen, der in seinen Gemälden oft mit Glück nach Anmut und Farbenfreudigkeit strebte, aber auch leicht in weichliche Zierlichkeit verfiel. Seine Arbeiten sind ungleichmäßig, manche recht oberflächlich und nur auf eine billige dekorative Wirkung berechnet, auch mit minderwertigem Material ausgeführt, was wohl auf Rechnung des bescheidenen Lohns zu setzen ist, der dem Künstler von

den Auftraggebern gewährt worden ist; die Zeichnung ist häufig unsicher und inkorrekt. Die letzteren Mängel sind vornehmlich an mehreren Malereien wahrzunehmen, die Stern für kleinere Kirchen Roms ausgeführt hat, und sind den meisten Wand- und Deckengemälden des Spätbarocks gemeinsam, als den römischen Malern die Kenntnis der guten Freskotechnik abhanden gekommen war. Dies gilt z. B. von dem Deckenbild in der Sakristei der Kirche S. Paolino alla Regola, welches wohl eine heitere Farbenwirkung anstrebt, in der Zeichnung aber kraftlos und verschwommen ist. Man sieht darauf den Heiland mit einer Seiltänzerbewegung über Wolken springen, neben ihm ein Engelchen, das ein großes Kreuz trägt, als ob es eine Feder wäre, darunter die von Engeln angebetete Jungfrau und einen knienden Bischof mit blödem Gesichtsausdruck, dem der Apostel Paulus mit dem Schwert in der Linken die Madonna zeigt. Ziemlich rohe Arbeiten sind auch die vier Lünettenbilder in dem 1744 erneuerten Kirchlein S. Anna dei Palafrenieri, die das Leben der Titelheiligen darstellen; das gefälligste davon ist rechts vom Eingang die Darstellung des Unterrichts der kleinen Maria, die einen lieblichen Ausdruck hat. Ebenfalls kaum über die Mittelmäßigkeit hinausgehend sind die auf bunte Lichtwirkung angelegten Deckenbilder der 1727 durch den Marchese Parisano neu hergestellten Familienkapelle in der Kirche S. Marcello: Die Verkündigung und Christi Geburt, umgeben von kleineren dekorativen Seitenfeldern. In der Lateransbasilika hat Stern das von Giovanni Odasi (gest. 1731) begonnene große Altarfresko der Himmelfahrt Mariä mit den Heiligen Dominikus und Filippo Neri vollendet; es ist nicht gut erhalten und stumpf in der Farbe, aber doch eine etwas solidere Arbeit als die vorigen. Wahrscheinlich für die Heiligsprechung Johanns von Nepomuk 1729 gemalt wurde das flüchtig gearbeitete Tafelbild dieses Märtyrers in S. Maria in Campo Santo; auch für die Kirche der deutschen Bäcker S. Elisabet hat Stern Altarbilder in Öl gemalt. Zu den besseren Leistungen des Künstlers gehören seine Tafelbilder: in S. Prassede der heilige Expeditus und die Jungfrau mit dem Täufer und der Titelheiligen, in der 1741 erneuerten Kirche S. Maria del Pascolo die beiden farbenfrischen Altargemälde des St. Basilius und des Heiligenpaares Sergius und Bacchus. Nach Originalen Sterns sind die Mosaikbildnisse der 1735 gestorbenen Königin Maria Clementine, Gemahlin Jakobs III. von England, in der Peterskirche und des Kardinals Imperiali in S. Agostino gefertigt. Außerhalb Roms gibt es Altarbilder von ihm in der Kirche S. Annunziata zu Piacenza, eine anmutige Verkündigung, sowie in S. Domenico zu Modena, der von einem flämischen Künstler begonnene David, den Stern vollendet hat. Die Galeria Nazionale zu Rom erwarb 1911 von ihm ein lebendiges, ausdrucksvolles Bildnis des Kardinals Francesco Landi. Die kaiserliche Galerie in Wien besitzt von ihm eine Jungfrau, die dem Kind die Brust reicht, München hat drei Heiligenbilder, das Germanische Museum zu Nürnberg eine Maria mit Christus und Johannes, das Thorwaldsenmuseum in Kopenhagen das Ölbild eines nackten Knaben mit Blumen und einem Kohlenbecken, der Seifenblasen macht.

Bei einigen dieser Gemälde kann die Urheberschaft streitig sein zwischen den beiden Ignaz Stern, wenn nicht gar, was nicht außerhalb der Möglichkeit liegt, der jüngere Ignaz nur in der Einbildung der Kunstlexikographen infolge irgendwelcher Verwechslungen lebt. Wenn er wirklich vorhanden war, so möchte ich ihm eine Arbeit aus dem Frühjahr 1748 zuschreiben, die auf der Grenze zwischen Kunst und Handwerk steht und durch zeitgenössische Nachrichten als von Ignaz Stern ausgeführt verbürgt ist. Der Kardinal Heinrich von York, Sohn Jakobs III., ließ damals eine neue Prachtkarosse bauen, die ihn mehrere tausend Scudi kostete

und bei ihrem ersten öffentlichen Erscheinen am Ostersonntag zur Papstmesse allgemeine Bewunderung erregte. Sie war reich mit Schnitzwerk und Vergoldung, sowie mit „ottime pitture del Sig. Ignazio Stern" geziert. Ein Reisender hat dieses Schaustück noch im Jahre 1773 angestaunt und es für schöner erklärt als den Staatswagen des Kardinals Bernis, der seinerzeit einer der prächtigsten in Versailles gewesen sei. Es ist kaum anzunehmen, daß der alte Stern, der im Mai 1748 mit Tod abgegangen ist, sich wenige Monate vorher noch mit der Bemalung einer Kutsche abgegeben habe.

Von den Miniaturmalereien der Veronica Stern ist uns wenig überliefert; daß die Künstlerin Ruf in ihrem Fach hatte, wird schon durch ihre Aufnahme in die Akademie S. Luca bezeugt. Wir erfahren es auch aus einem Briefwechsel des Kardinals Alessandro Albani mit dem Marquis Pancalié, in Wien, der gegen Ende 1745 als kaiserlicher Abgesandter in Rom war und bei ihr zwei Miniaturbildnisse für 50 Scudi bestellt hat. Als sie ihm im März 1746 nachgesandt worden waren, hat er dieselben in einem Dankbrief an Albani als sehr schön bezeichnet.

Hinsichtlich der Tätigkeit des Ludwig Stern ist mit Grund anzunehmen, daß er in jungen Jahren mit seinem Vater zusammen gearbeitet hat, da römische Guiden die Urheberschaft einiger Kirchenbilder des Ignaz dem Sohn zuschreiben. Fresken scheint er nicht gemalt zu haben, es sind nur Ölbilder von ihm bekannt. Sicher beglaubigt sind von ihm vor allem die Gemälde der Geburt und des Todes der Maria, die er um 1750 im Auftrag des Auditors der Rota Grafen Migazzi gemalt hat, als dieser das Chor der deutschen Nationalkirche S. Maria dell' Anima neu ausschmücken ließ. Sie wurden damals mit Stuckeinrahmungen von Pascal Latour in die Wand über dem Hochaltar eingelassen und befinden sich heute noch an derselben Stelle. Sie zeigen ihren Autor als einen tüchtigen Künstler, sind reich in der Komposition, dramatisch bewegt, ausdrucksvoll und flott gemalt. Man erkennt an ihnen wie an den anderen Werken Ludwigs, daß er nicht mehr sklavisch am Barockgeschmack hing, sondern schon von der Bewegung berührt war, die vornehmlich von Marco Benefial ausgehend auf die Renaissancemeister und die Antike zurückgriff. Immerhin hat er sich der neuen Richtung nicht mit der Entschiedenheit zugewandt wie sein Zeitgenosse Mengs und dessen Schüler. Stärkere Anklänge an das Barock finde ich in seinem Altarbild des seligen Francesco Caracciolo (3. Kapelle rechts in S. Lorenzo in Lucina) und in dem lebhaft bewegten, farbenkräftigen Gemälde der Apostelfürsten, welches er für die 1757 erneuerte Kirche S. Michele in Sassia geliefert hat. Es werden ihm auch einige Altarbilder der Kirche S. Nicola dei Lorenesi zugeschrieben. Auch in der Kirche S. Rocco ist er vertreten; aus der Erbschaft des Kardinals Riminaldi kam sein Gemälde des Petrus und Paulus 1789 dorthin. Im Palazzo Borghese hat er einen Raum der ehemaligen Galerie ausgemalt und für den Palazzo Massini an der Piazza Araceli ein paar in die Wände eines Saales eingelassene Ölbilder allegorisch-mythologischen Inhalts von farbig dekorativer Wirkung. Im Jahre 1752 vollendete Stern ein Bildnis des Papstes Benedikt XIV., welches der Agent des Bischofs von Würzburg bei ihm bestellt hatte; eine Zeitungsmeldung aus jenen Tagen bemerkt, es solle ins Ausland gehen, woraus wohl geschlossen werden kann, es sei in den Besitz des genannten Kirchenfürsten gekommen. Ein Bildnis des Freiherrn von Ertal aus dem Jahre 1753 befindet sich im Schloß zu Aschaffenburg. (Abgebildet bei Biermann, „Deutsches Barock und Rokoko", Leipzig 1915, Bd. I, S. 72.) Nach auswärts gingen zwei Blumenstücke, die sich in Città di Castello bei dem Kunstsammler Mancini bzw. dem Marchese Bufalini befanden, und ein Bild des Heiligen Niccolò

da Bari 1766. Die beiden Gemälde in Città di Castello, deren Vorhandensein Mancini 1832 erwähnt, dürften vielleicht eher dem jüngeren Ignaz zugeteilt werden. Andere Gemälde Ludwigs sind uns durch Stiche Campanas und Casales bekannt; ihre Vervielfältigung ist ein Beweis für das Ansehen des Künstlers. Sie stellen dar: Die Steinigung des Stephanus, die Marter des heil. Fidelis von Sigmaringen und dessen Krönung, den Franziskus von Assisi, Antonius von Padua, St. Joseph Calasanzius, S. Felice Cantalice und ein Stück aus dem Leben Josephs.

Von Vincenzo, Stefano und Martino Stern sind uns keine Werke bekannt.

Der Baumeister Giovanni Stern hat 1777—79 den Neubau des Klosters der Benediktinerinnen bei der Kirche S. Maria della Concezione im Campo Marzio aufgeführt; es ist das Gebäude an der Ecke der Piazza Firenze und des Vicolo Valdina, in dem sich heute das römische Staatsarchiv befindet. Um die Fachliteratur hat er sich verdient gemacht durch das mit 30 Kupfertafeln versehene Werk über die Villa di Papa Giulio „Pianta, Elevazioni, Profili e Spaccati degli Edifici della Villa Suburbana di Giulio III. fuori della Porta Flaminia", erschienen 1784.

Sein Sohn Raffaele Stern ist unter Pius VII. anhaltend mit Umbauten und Neubauten für die päpstliche Regierung beschäftigt gewesen. Die Restauration des Kolosseums und die Wiederherstellung des Titusbogens, sowie die Aufstellung der großen antiken Brunnenschale vor den Rossebändigern am Quirinal sind sein Werk. Von kirchlichen Bauten wissen wir nur, daß er das Presbyterium der Kirche S. Pudenziana und die Capella Paolina im Quirinalspalast wiederhergestellt hat; dagegen ist er in Profanbauten sehr tätig gewesen, hat die Protomothek im Conservatorenpalast des Kapitols angelegt, die Erweiterung der vatikanischen Bibliothek geleitet, die Treppen zu den Loggien des Vatikans erbaut, das ägyptische Museum daselbst entworfen und endlich den Auftrag erhalten, einen neuen Saal für das Statuenmuseum des Vatikans zu bauen. Mit diesem Werk, dem Braccio Nuovo, der den großen Hof des langen Nordwestflügels des Vatikans in der Mitte durchschneidet, hat Stern sein Bestes geleistet und ein an den antiken Denkmälern gebildetes, reines Schönheitsgefühl in großzügiger Weise bewährt. Der Braccio Nuovo mit seinen freien Raumverhältnissen und seiner Lichtfülle ist gewiß der vornehmste Teil der vatikanischen Museen und eine durchaus würdige Behausung für die darin aufgestellten Marmorbilder antiker Götter und Helden. Bezeichnend für den schlichten klassischen Sinn des Baumeisters ist der Verzicht auf farbigen Schmuck; bunte Decken- und Wandmalerei, wie sie in den übrigen Sälen des Museo Pio-Clementino angewandt ist, fehlt hier vollständig, und gerade dadurch kommen sowohl die Statuen, für die der Raum bestimmt ist, wie auch dessen schöne Verhältnisse zu stärkerer Geltung. Erhöht wird der wohltuende Eindruck von Größe, Helle und Freiheit noch durch den Gegensatz zu dem engen, düsteren Korridor, aus dem man in den von Stern geschaffenen Bau eintritt. Der Meister hat die vollendete Ausführung seiner Pläne nicht mehr erlebt; als er am Schluß des Jahres 1820 nach schmerzhafter Krankheit verschied, war der Braccio Nuovo erst im Rohbau fertig, aber damit standen die Grundlinien unabänderlich fest, die dem Werk seinen besonderen Wert verleihen.

Von Raffaeles Neffe Giovanni Stern ist 1869 in Turin ein mit 24 Tafeln geschmücktes Werk über römische Mosaikfußböden herausgekommen; es führt den Titel „Collezione di pavimenti classici a mosaico delle migliori epoche dell' arte, esistenti in Roma". Von beachtenswerten eigenen Schöpfungen der jüngsten Sprößlinge des Sternschen Stammes ist uns nichts bekannt.

* * *

Quellen: Füeßli, Allgem. Künstlerlexikon, 1779 und 1814; Nagler, Künstlerlexikon; Lanzi, Storia pittorica dell' Italia 1834, II, 210; J. J. Gerning, Reise durch Österreich und Italien, 1802, III, 118; Ridolfino Venuti, Accurata e succinta descrizione di Roma, 1763, II, 138; Mancini, Istruzione storico-pittorica per visitare le chiese e palazzi di Città di Castello, Perugia 1832, I, 183, 276; Lohninger, Die deutsche Nationalkirche S. Maria dell' Anima in Rom, Rom 1909, S. 140; Josef Schmidlin, Geschichte der deutschen Nationalkirche in Rom, Freiburg 1906, S. 626; Thiele, Thorwaldsens Leben, I, 219, 226; Silvagni, La Corte e la Società Romana nei secoli XVIII e XIX, Firenze 1882—85, II, 651; Consalvi, Mémoires du cardinal, Paris 1864, I, 112 ff.; Müller, Déscription des tableaux et dessins au Musée Thorwaldsen, Copenhague 1849, S. 14; Diego Angeli, Le chiese di Roma, Roma 1903, S. 19, 48, 226, 238, 441, 487, 515, 557; Giuseppe Vasi, Itinerario Istruttivo di Roma, Roma 1777, S. 491; Antonio Nibby, Itinéraire de Rome, Rome 1877, S. 104, 198, 227, 362; Rufini, Guida di Roma, Roma 1858, S. 16, 51, 264, 287, 364, 369; Lettres contenant le journal d'un voyage à Rome, fait en 1773, Genève 1783, S. 207 ff.; Pistolesi, Descrizione di Roma, Roma 1846, S. 76, 296, 323, 424, 437, 579; Almanacco Romano, 1857 und 1860; Guida Monaci, 1879, S. 139; Bollettino d'Arte, Roma 1912, VI; Amtlicher Katalog der Jahrhundert-Ausstellung deutscher Kunst 1650—1800, Darmstadt 1914, S. 138; desgl. Biermann, „Deutsches Barock und Rokoko", Leipzig 1915, Bd. I, Seite 173 und 72; Chracas, 1748, Nr. 4797; 1750, Nr. 5196; 1752, Nr. 5517; 1757, Nr. 6270; 1777, Nr. 310; 1778, Nr. 314; 1779, Nr. 466; 1784, Nr. 974; 1788, Nr. 1398; 1789, Nr. 1548; 1793, Nr. 1890; 1816, Nr. 16; 1817, Nr. 8; 1818, Nr. 88; 1819, Nr. 14; 1820, Nr. 25; 1821, Nr. 1; 1821, Nr. 5; 1821, Nr. 14; 1822, Nr. 101; Gazzetta Romana, 1808, Nr. 17; Notizie del Giorno, 1823, Nr. 16; Memorie Enciclopediche Romane sulle Belle Arti 1806, II, 26 f.; 1809, IV, 155; Giornale Arcadico 1822, XVI, 398—402; 1833, LVII, 357—366; Gasparoni, Buschetto, S. 11; Archivio Storico-artistico di Roma, 1877, II, 301; Diario di Roma, 1842, Nr. 88; 1843, Nr. 97; Kölnische Zeitung, 1842, Nr. 328; Morgenblatt, 1812, Nr. 7; 1819, Nr. 299; Kunstblatt 1821, Nr. 7, 13; Archiv S. Luca; Archiv Congregazione Virtuosi al Panteon; Pfarrbücher S. Nicola in Arcione, S. Lorenzo in Lucina, S. Marcello, S. Maria del Popolo, S. Vincenzo, S. Lorenzo in Damaso, S. Andrea delle Fratte, S. Susanna, S. Maria Maddalena; Römische Gesandtsch.-Akten, Wien, Nr. 279.

STAMMBAUM DER FAMILIE STERN IN ROM

EIN UNBEKANNTES ORIGINALWERK VON RUBENS

Mit vier Tafeln in Lichtdruck

Von L. OELENHEINZ

I. ALLGEMEINES.

Rubensmotive.

Aus der reichen Zahl der Gemälde des großen Flamen hebt sich eine ganz bestimmte Gruppe heraus mit dem Grundmotiv des Aufeinanderzustrebens zweier Personen. Es findet seinen bezeichnenden Ausdruck in der Art des Spiels oder der Verknotung der Hände. Dies bildet sehr oft den Mittelpunkt des ganzen Vorgangs, naturgemäß besonders in Liebesszenen, bei denen meist als Bindeglied ein Amor hinzutritt. Diese Bilder gehören offenbar einem besonderen Gedankenkreis des Rubens an, der das hohe Lied des Liebeswerbens in allen Stufen behandelt. Beginnend bei der Werbung im Krieg Ajax und Kassandra (Wien 1616/18 entstanden) und endend etwa bei der Gefangennahme Simsons.

Das neue Bild.

Zu dieser Gruppe ist als zweites ein Bild „Jakob und Rahel am Brunnen" einzuordnen, die Werbung im Frieden darstellend. Alte Überlieferung schreibt es Rubens zu. Es ist auf Leinwand gemalt, $170^1/_2$ cm breit, 136 cm hoch (Abb. 1). Ursprünglich größer, jedenfalls höher, wie der Umschlag zeigt. Gemälde fast des gleichen Formats finden sich bei Rubens öfter.

Vorbesitzer.

Seit hundert Jahren ist das Bild in Karlsruher Privatbesitz in der Familie der Frau Baronin v. G. nachweisbar. Es stammt aus der Sammlung ihres Großvaters, eines Kunstkenners und reichen Besitzers einer großen Bijouteriefabrik (geb. 1772, gest. 1846). Er erwarb das Bild wahrscheinlich aus dem Nachlaß des von Goethe hochgeschätzten Oberbaudirektors Friedrich Weinbrenner, dessen „Sammlung von Öl- und sonstigen Gemälden, großenteils von vorzüglichen Meistern, als Rubens, Tizian usw." am 8. Juli 1826 in Karlsruhe versteigert worden ist.

Beschreibung.

Sehen wir uns unsere reizvolle Liebesszene nun näher an! Amor bogenbewaffnet, den Köcher an schönblauem Band, hat den von seiner Herde gefolgten Jakob in der Abenddämmerung zu Rahel geführt. Diese sitzt in weißseidenem Gewand mit hellgelbem Atlasüberwurf auf dem Rande eines von Bäumen überschatteten, kunstvollen Zierbrunnens, auf dessen Gesims sie den linken Arm mit einer Laute legt. Den Kopf bedeckt ein gelber Strohhut mit rötlichen Federn. Des Schäfers lederne, sandalenartige Schuhe sind mit wechselnd rot und blauen Seidenschleifen festlich geschmückt. Den von einer Kordel umschlungenen Hut trägt er, die breite Krämpe aufbiegend, unter dem nackten Arm mit dem Schäferstab. Sanft und schüchtern weist Rahel seine Linke zurück, die im selben Augenblick den vom Wind erfaßten Mantel halten will. Er flattert von der rechten Schulter, sie entblößend. Das braune, mit einem Riemen um die Lenden gebundene Gewand schmiegt sich im Winde dicht an. Weit hinten sitzt flöteblasend unter einem Baum ein anderer Hirte bei seiner Herde. Im Mittelgrund ein Bächlein im Schatten hinter dem Amor. Am Horizont des zarten Himmels verkünden schon leicht-rötliche Streifen die Nacht. In den Lüften zwei Vögel im Liebesspiel.

Erhaltung.

Die besonders gute Erhaltung ist vor allem der Hinterspannung mit einer Schutzleinwand zu danken. Eigentliche Ausbesserungen finden sich keine. Nur wenige unbedeutende Stellen, namentlich der Schatten im gelben Kleid. Ein Silberstiftstrich oben rechts neben der Schaufel beweist, daß der Schäferstab früher anders endete, was vielleicht ein kleiner Fingerzeig für den Studienort des Meisters ist.

II. ALLGEMEINER VERGLEICH.

Landschaft.

Schon in der allgemeinen Verteilung von Landschaft und Figuren erkennen wir die Art des Rubens. Man vergleiche etwa Meleager und Atalante in München. Unsere Darstellung selbst erscheint als unmittelbares Gegenstück zu Ajax und Kassandra.

Aufbau.

Aus den Hauptrichtungen ihres Aufbaues offenbart sich der bekannte Rubenssche, folgerichtig durchgeführte, straffe Parallelismus der Senkrechten, Schrägen, Wagrechten. Die leichte Neigung des das Bild durchschneidenden Stabes z. B. ist so maßgebend, daß ihr der Stammwuchs des Baumes genau so folgt, wie die Haltung der menschlichen Gestalten. Die Lage des Händeknotens bzw. des Amorkopfes genau an der Kreuzungsstelle der Diagonalen ist ebenfalls für Rubens bezeichnend. Das abwärts sich treffende Spielen der brennenden Liebesblicke und der lauernde kleine Unheilstifter Amor setzen unser Bild ganz in die Nähe von Perseus und Andromeda (Eremitage).

III. BESONDERER VERGLEICH.

Vergleich der Einzelheiten.

Es wäre ein Ding der Unmöglichkeit, eine völlige Übereinstimmung auch von Einzelheiten[1]) zweier Werke von Rubens nachweisen zu wollen. Finden wir einmal bei Rubens zwei vollständig bis ins letzte auch in der Größe übereinstimmende Bilder, so ist das eine sicher eine Kopie. Es gibt bei ihm immer nur Motive. Er arbeitete in der Regel nach einer unbestimmten Farbenskizze im großen aus. Durch längere Studien in den deutschen, belgischen Galerien und Kabinetten in Paris und namentlich auf der Brüsseler Weltausstellung, wo Rubensbilder in Menge aus aller Welt beisammen waren, sind wir in der Lage, bei unserem „Jakob und Rahel“ in den Einzelheiten eine weitgehende Übereinstimmung mit Motiven der bekanntesten Rubensschen Meisterwerke feststellen zu können.

Laute.

So finden wir dieselbe Art Laute, wie sie unsere Rahel hält, in der Rubens zugeschriebenen Lautenspielerin im Louvre, nur in anderen Farben und anderer Ansicht.

Brunnen.

Das Brunnenstück mit Delphin und darauf reitendem Amor dagegen kehrt in allen möglichen Spielarten auf Bildern und Studien von Rubens wieder, z. B. auf dem Dianenbad. Eine derartige Brunnenarchitektur befand sich — und dies ist wichtig — im Garten des Rubensschen Hauses in Antwerpen, das er seit 1611 besaß. Wir sehen sie im Hintergrund des bekannten Bildes „Rubens und Helene im Garten“.

(1) Für weiteres vergleiche man Rosenberg, Rubens, Klassiker der Kunst V. und Photos der Sammlung Pastrana im Cab. d. Estampes in Brüssel.

Landschaft.

Die Landschaft unserer Bilder ist ausgesprochen flämisch. Die Gruppe von breitblättrigen Kräutern ganz rechts im Vordergrund kehrt oft bei Rubens wieder. Ganz ähnlich auf der Bekehrung Sauli in Berlin 1616—18 und der Hirschjagd der Diana. Die in den Lichtern pastos aufgetragenen blauen Vergißmeinnicht, die weißen und gelben Blümchen und Schafgarben blühen genau so z. B. in dem Brueghelschen Blumenkranz um die Rubenssche Madonna (München 1615—18) u. a. Die Behandlung des großen Baumschlags gleicht der auf den Töchtern des Kekrops (Wien 1615—18), der zarte Abendhimmel dem auf Castor und Pollux (München 1619—20). Die Fernsicht, der Hintergrundteil links mit dem flötenspielenden Hirten ist auch echt Rubensisch. In den 1604—10 entstandenen „Landschaften mit dem Regenbogen" sitzt derselbe Hirte. In Farbe und Pinselführung erkennen wir ebenso in den kleinen Schafen die Hand von Rubens. Es weisen also auch alle kleinen Einzelheiten der Landschaft, mit Ausnahme der Kräuter, auf Rubens als Schöpfer unseres Bildes.

Schafe.

Für die von allen Kennern stets bewunderten, edelrassigen, hervorragend fein gemalten großen Schafe können wir die kleinen der genannten Rubensschen Landschaften des Maßstabs wegen nicht heranziehen. Die Behandlung unserer Schafe mit bläulichen Selbstschatten ist auffallend verwandt mit der der großen Schafe auf der Versöhnung des Esau und Jakob. Doch haben wir da eine andere Rasse vor uns. Die auf unserem Bild ist nach dem Gutachten Sachverständiger eine, die um die fragliche Zeit sehr wohl in England heimisch gewesen sein kann. Es ist nicht die ostfriesische Rasse, wie es auf den ersten Blick scheint.

Amor.

Der Amor besonders hat eine Fülle von sprechenden Ähnlichkeiten auf anderen beglaubigten Bildern des Meisters. Man meint, fast immer dasselbe kleine Kerlchen von einer gewissen Zeit an bei Rubens gemalt zu sehen (Madonna mit den Kindlein, München 1615; Perseus und Andromeda, Petersburg I).

Jakob.

Im Jakob erkennen wir ebenfalls sofort eine typische Rubensgestalt. Dieser Schwebeschritt ist unverkennbar. Die Art, wie die Hand leicht am Stab liegt, und der in der Luft flatternde eigenartig rote Mantel und das braune Kleid mit dem bezeichnenden Faltenwurf sind uns ebenfalls aus beglaubigten Bildern von Rubens gut erinnerlich (nackter Merkur auf der Versöhnung der Maria Medici, Kastor und Pollux, Merkurs Abschied). Auch das Zurückbiegen seiner Hand hat sein Gegenstück (Hand der Thomyris Lord Darnley). Unseres Jakobs Kopfhaltung wiederholt sich ganz auf der Versöhnung des Jakob und Esau, wo wir auch ganz dasselbe Schmachtende, Hingebende sehen. Des Schäfers obere Gestalt, die freie, starke Männerbrust, die Drapierung des Gewandes und der Gesichtstypus begegnet in dem auferstandenen Lazarus in Berlin. Der Schäfer trägt leicht seinen Hut unter dem rechten Arm, fast wie Meleager den Eberkopf. Dem Arm liegt unverkennbar dieselbe Studie zugrunde, wie dem ruhenden der Atalante oder dem des Merkur auf der Versöhnung; der rechten Hand entspricht die linke der Maria auf der Auferweckung.

Es blieben nun noch die Sandalen bzw. Schuhe des Jakob. Rubens malt hier sonst übergeschlagenes Pelzwerk und dergleichen. Unser Spitzenumschlag ist aber wie etwa der Kragen des Rubens auf dem Bild in der Geißblattlaube. Reichere

P. P. Rubens: Jakob und Rahel am Brunnen

Photo: Suck, Karlsruhe

Zu: L. OELENHEINZ, EIN UNBEKANNTES ORIGINALWERK VON RUBENS

Kopf des Jacob

Kopf des Rahel

Photos von Söhn, Düsseldorf

Zu: L. OELENHEINZ, EIN UNBEKANNTES ORIGINALWERK VON RUBENS

Ajax und Kassandra. Wien, Liechtenstein

Photo: Hanfstängl, München

Einzelheit aus Jakob und Rahel am Brunnen

Photo: Söhn, Düsseldorf

Zu: L. OELENHEINZ, EIN UNBEKANNTES ORIGINALWERK VON RUBENS

M. f. K., Bd. II, 1920

chtdruck von Trau & Schwab, Graphische Kunstanstalt, Dresden 19

A. v. Diepenbeck: Dame und Schäfer. Paris, Louvre

Photo: Dr. Stödtner, Berlin

J. Jordaens: Schäferliebe. Gest. v. Neefs

Kupferst.-Kab. Dresden
Photo: Bohr, Dresden

Zu: L. OELENHEINZ, EIN UNBEKANNTES ORIGINALWERK VON RUBENS

f. K., Bd. II, 1920

druck von Trau & Schwab, graphische Kunstanstalt, Dresden 19

Schuhschäfte mit roten Schleifen sind nur auf der Anbetung in Antwerpen, auf der Trauung Maria Medicis.

Rahel.

Und Rahel! Der echte Typus Rubensscher Frau, sein Ideal flämischer Schönheit. Ihre sitzend-lehnende Haltung nimmt auch die Maria Medici auf der Geburt Ludwigs ein (s. a. Liebesgarten). Der Faltenwurf des Rockes hat auffallende Ähnlichkeit mit dem der Juno auf Maria Medicis Vermählung. Die weißen Seidenschuhe endlich mit pfirsichroten Einsätzen oder Strümpfen, sieht man, ebenso neckisch unter dem Kleid vorkommend, öfters auf Rubensschen Bildern, Rahels Ärmelrüschen bei der heiligen Jungfrau auf dem Bild ihrer Erziehung in Antwerpen. Die Perlenkette erscheint auf der Photographie einer Rubensschen Handzeichnung im Cabinet des Estampes Nr. 28 in Brüssel. Denselben breiträndigen gelben Strohhut trägt Helene Rubens auf dem Münchner Bild im Garten. Die rötlichen Federn sind genau so auf dem Bildnis der Helene mit ihrem Söhnchen im Louvre, die Hand an der Laute, auf dem Bildnis der Susanne Fourment in der Eremitage mit derselben welligen Zeichnung der Finger. Eine abweisende Handbewegung wie die unserer Rahel malt Rubens auf Theodosius und Ambrosius, auf der Auferweckung des Lazarus gar zweimal.

Bildnismäßigkeit der Köpfe.

Das Paar Jakob und Rahel soll nach der alten Überlieferung „Rubens und seine Braut" darstellen. Also Isabella Brant. Rubens trägt aber 1602 (Uffizien) schon einen Vollbart. Denken wir uns den Vollbart von den Selbstbildnissen Rubens weg, so scheinen wir in unserem Jakob den Typus — mehr aber nicht! — des Meisters zu haben. Namentlich die Bildung der Nase mit den schön geformten Nasenlöchern ist auffallend ähnlich. Dazu die dicklichen, Sinnlichkeit verratenden Lippen, die vorstehenden Kinnbacken, das dunkle, rotblond gefärbte, lockige Haar, die mandelförmigen, großen Augen des wundervollen Kopfes mit ihren etwas dicken Unterlidern. Aber Jakob hat blaue Augen, Rubens braune, auch sind die Augenbrauen auf den bekannten Selbstbildnissen nicht so lang gezogen. Die Rahel sieht auch ihrem Jakob etwas ähnlich. Es scheint der Gesichtstypus der Isabella. Allerdings die blauen Augen und blonden Haare, die gedrungene Gestalt sind die von Helenens Bildnissen. Aber man sagt, Rubens habe schon lange bevor Helene geboren war, seinem Ideal ihre Züge gegeben. Mit viel mehr Recht kann man aber in dem Amor das Bildnis des kleinen Nikolaus Rubens sehen, dessen Züge man in so vielen Amoretten des Meisters findet.

Technisches.

Eine genaue technische Untersuchung des Bildes durch den nun verstorbenen Restaurator der Darmstädter Jahrhundertausstellung 1914 und der großen Galerie des Herzogs von Coburg und Gotha, den akademischen Maler Walter Weitzenbauer ergab, daß dasselbe in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit Wachs und venetianischem Terpentin auf eine weitmaschige und starkfaserige Schutzleinwand und neue Spannrahme kam. Die Originalmalleinwand zeigt eine mehr feine als mittelfeine Struktur. Sie hat hinten einen roten Bolusanstrich, wie er zu Beginn des 18. Jahrhunderts zur angeblichen Konservierung der Bilder häufig angewendet wurde und ist dasselbe Gewebe, das uns häufig bei Rubensbildern begegnet. Ja, die eingehenden Studien Weitzenbauers an Ort und Stelle ergaben, daß das Dianenbad von Rubens in der Pinakothek (Sammlung Schubart) auf derselben Art Leinwand gemalt ist wie unser Jakob und Rahel.

Grundierung.

Auf dieser Leinwand sitzt die für Rubens charakteristische weiße, dünne Grundierung, worauf sich eine graue Untermalung (Grisaille) mühelos feststellen läßt, erkennbar in dem warmen Gelb des Überwurfs (Mitte) der Schäferin, im Haar des Schäfers, bei den Schafen und im gesamten Fleisch der Gestalten.

Diese Art des Farbenauftrags auf einer dünnen Grundierung, und die graue Untermalung sind so auffallend typisch nur für Rubens, daß für die Urheberschaft des Rubens auch hieraus kein Zweifel sich ergeben kann. Besonders von Bedeutung aber ist Weitzenbauers Feststellung der völligen technischen Übereinstimmung unseres Bildes mit dem Dianenbad. Sogar die Krakelüren unseres Bildes verlaufen ganz analog denen des Dianenbades, mit dem unser „Jakob und Rahel" auch die Zweidrittel-Lebensgröße der Figuren gemeinsam hat. In Einklang hiermit stellte die farbentechnische Untersuchung durch den bekannten †Forscher Exzell. Dr. Rählmann in Weimar das Bild als ein Werk von Rubens selbst fest. So wäre auch in dieser Hinsicht die Urheberschaft von Rubens selbst erhärtet.

Farbengebung.

Auch in der Farbengebung stimmt unser Jakob und Rahel ganz auffallend mit dem Dianenbad in München überein. Besonders deutlich im Gelb und im eigenartigen Ton des Brunnenstücks. Der farbige Eindruck des Bildes im ganzen in seiner eminenten Leuchtkraft und Harmonie weist unzweifelhaft sofort auf Rubens selbst hin. Das wie bei keinem anderen Maler so schön leuchtende warme Gelb des Überwurfs der Schäferin, — im Gegensatz zum Weiß des seidenen Gewandes. Das eigenartige Rubensrot der Hutfedern zum tiefen Dunkel der Bäume und dem Oliv des Brunnenstückes und gegenüber: das die linke Bildseite beherrschende feine Rot des flatternden Mantels, das typische zarte Braun des Kleides gegen den feinen silbergrauen Lichtton der Landschaft und das dunkle Grün der Weide stehend. Und gegen dies wieder: die weichen, (ursprünglich) weißen Felle der Schafe. Alles Gegensatzwirkungen, Farbenzusammenstellungen und Farbenwerte, die in ihrer meisterhaften Durcharbeitung, glänzenden Herausmodellierung und ihrem rauschenden Rhythmus nur bei Bildern zu finden sind, an denen Rubens mit aller Liebe alles selber gemeistert hat. Die Behandlung und Faltengebung gerade in diesem Weiß, in diesem Gelb, Rot, Braun, in Licht und Schatten, dieses wieder eigenartige Rot und Blau der Sandalenschleifen, gerade so im Ton nebeneinandergesetzt — wie das Wasser in der Steinschale gegen das weiße Kleid der Rahel leuchtet —, und schließlich, abgesehen von anderem, wie der leicht hingeworfene Kopf des Jakob vom hellen Himmel sich abhebt — das alles ist so raffiniert durchgeführt und doch so selbstverständlich, wie es nur Rubens selbst erdacht haben kann. Dazu die spielend leichte Pinselführung, die sehr bezeichnend in dem in allen Abstufungen des Regenbogens schillernden Perlmutterglanz der Fleischtöne, im pastosen, nach der Rundung verlaufenden, mit zäher Farbe gearbeiteten Auftrag der Lichter, namentlich der gelben Seide zum Ausdruck kommt, das tiefrote Glühen der Schatten in den Achselhöhlen des Jakob, das Aufsetzen der Lichter auf die lockigen Haare — sie lassen noch deutlicher Rubens eigene Urheberschaft erkennen. Das hat kein Schüler des Rubens so fertig gebracht mit Ausnahme etwa von Vandyck, der sein bester war.

Weitere kritische Vergleiche.

Es bliebe also noch die Frage, ob nicht Vandyck an unserem Bild gearbeitet hat. Es ist offenkundig, daß Rubens von etwa 1615 ab kaum eine seiner vielen Kom-

positionen ganz eigenhändig gemalt hat. In seinen Jagdbildern z. B. sind die Tiere von Schülern gemalt. Daß die kleine Pflanzengruppe im Vordergrunde rechts Jan Brueghel dem Älteren mit Wahrscheinlichkeit zuzusprechen ist, haben wir schon oben angedeutet. Auch die Behandlung einiger Lichter auf den Blatträndern des großen Baumes, weist auf ihn als Überarbeiter. Die Einfassung der Ränder mit etwas pastosen, hellen Konturen ist ganz die, welche wir z. B. auf einem kleinen Landschaftsbild Brueghels im Städtischen Institut in Frankfurt sehen.

Die sanfte Lieblichkeit unserer Schafe im Vordergrund, die an dem Mißgeschick ihres Herrn tiefen Anteil zu nehmen scheinen, entspricht nicht Rubens Hand. Nach Rooses hat Rubens so schöne Schafe, wie seine Schüler nicht gemalt und malen können. Snyders aber, der ihm auch Blumen und Früchte als der beste Gehilfe malt, scheidet schon aus stilistischen Gründen und des derberen Pinselstriches wegen aus. Es kommt weder für das Ganze, noch hier bei den Schafen, kein Jac. Jordaens, Jan Wildens, van Balen, Abr. Diepenbeeck in Betracht, jedenfalls aber ein ganz hervorragender Maler. Da bleibt nur der auf die Art und Weise des Meisters am verständnisvollsten eingehende Vandyck, der seit 1618 Rubens kleine Entwürfe groß auf die Leinwand überträgt und in gewissen Zeiten selbständig Hunde und Schafe malt. Vandyck kann ohne Bedenken als Maler bzw. Fertigsteller der Schafe unseres Bildes mit ihrer wunderbar zart dargestellten Wolle in Anspruch genommen werden, wozu das über das Vorkommen ihrer Rasse Gesagte stimmt. Für das Ganze kommt Vandyck aber nicht in Betracht. Zwar an Rubens Fluß der Linie, an die Weichheit und Natürlichkeit und genial durchdachte Art der Komposition reichte nur er, aber er blieb doch immer zierlicher als der große Meister, und entwickelt eine ganz andere Dynamik in den Figuren seiner Kompositionen als auf unserem Bilde. Er ist viel glatter, zarter, aber auch stumpfer, in den Lasuren der Fleischtöne weniger schillernd als uns das Bild zeigt, wohl hochelegant, aber doch straffer in der Zeichnung, weniger flüssig und leicht. Aber nicht als ob eine Dreiheit der Künstlerhände auffiele! Wir sehen auch bei unserem Jakob und Rahel die alte Erfahrung bestätigt, daß in Rubensbildern trotz aller Mithilfe nur selten es leichter fällt diese herauszufinden.

Wir haben nun auch einen indirekten Beweis dafür, daß Rubens einmal eine ganz ähnliche Komposition, wie unser Jakob und Rahel aufgebaut, gemalt haben muß. Rubens Freunde und Schüler haben nämlich sehr oft die gleichen Motive in einer Weise behandelt, die sich zum Teil sehr eng an den Meister anlehnt, so daß man von einer freien Kopie sprechen muß. Vandyck hat z. B. fast genau des großen Meisters Ambrosius und Theodosius wiederholt, Jan van Balen den Liebesgarten, J. Jordaens (1598—1678) des Rubens Jüngstes Gericht. Jordaens hat aber auch ein mit unserm ähnliche Werke behandelt, die Neefs gestochen hat, mit der auch unter unser Bild passenden Unterschrift „O crudelis mea amica mea vulnera curas". Dies Jordaenssche Gemälde stützt unsern Beweis. Abraham Diepenbeeck (1596—1675) schließlich nach seiner breiten, kräftigen Weise und entsprechend auch mit viel weniger Innigkeit, hat ein Bild im großen Maßstab geschaffen, dem unser Jakob und Rahel ganz unverkennbar zugrunde liegt. Die Schäferin hat auch ein Saiteninstrument in der Hand und der Schäfer kommt auf die Sitzende zugeschritten. (Louvre, Salle Rubens, Nr. 219.) Doch nichts von Rubens berückendem Rhythmus der Farbe und Linie finden wir bei dem Epigonen. Der Vergleich fällt sehr zuungunsten Diepenbeecks aus. In diesem Riesengemälde aber ist der Beweis zu sehen, daß der Meister Rubens selbst,

Diepenbeecks bester Freund, ein solches ähnliches Stück erfand, eben unser „Jakob und Rahel".

IV. ZUSAMMENFASSENDES.

Entstehungszeit.

Als Entstehungszeit unseres Gemäldes ergibt sich nun die Zeit des Zusammenwirkens mit Vandyck, also zwischen 1615 und mindestens 1621. Es hat Rubens zweite Manier, die zwischen 1612 und 1625 angesetzt wird, die seiner freieren und ungebundeneren Zeit, in der seine Farbentöne lachender und leuchtender wurden, in hellem, vollem Tag oder leicht dunstigem Abend, wie bei uns, mit weißlich zarter Luft. Die Zeit, da die in allen Farben des Regenbogens schillernden, von bläulich beherrschten, perlmutterigen Stellen auf den Fleischtönen auftreten. Das stimmt auch mit der Tatsache, daß gerade der fragliche Engeltypus unseres Amors erst nach 1615 auf Rubensbildern auftritt und damit, daß unser Amorknabe am meisten dem Söhnchen des Rubens, Nikolaus, ähnelt, und ebenso, daß gerade die Kopftypen des Jakob und der Rahel in der nämlichen Zeit erst bei der Rubens erscheinen. Damals fängt Rubens an, ganz neue Typen aufzunehmen. Deren Blick wird inhaltsreicher, wärmer, feuriger. Es entwickelt sich da aus Gegensätzlichkeiten, die durch die Diagonalstellung der Figuren einer Gruppe gegeneinander entstehen, eine neue, leicht und elastisch in gelockerter Erscheinung schwingende Gesamtbewegung auf seinen Kompositionen. Die Gewandfigur von tiefer, glühender Farbenpracht herrscht vor. Dies alles finden wir an unserem schönen Bild wieder. Und wenn wir für den Vordergrund rechts Jan Brueghel den Älteren in Anspruch nehmen, so würde auch danach die vermutete Zeit zutreffen, da Brueghel 1625 starb. Und bezeichnenderweise fallen auch die meisten Rubensbilder mit ähnlichen Gesamt- und Einzelmotiven, wie sie unser Bild hat, nicht nach 1625. Zwar setzt man auch das Dianenbad um 1638 an, doch überwiegen die Gründe unser „Jakob und Rahel" in die Zeit kurz vor 1625 zu setzen, wo Rubens solche biblischen Stoffe mit Vorliebe behandelt.

Rückblick.

So werden wir nicht in der Lage sein, andere als die angeführten Bestellungen für unser Gemälde zu treffen, das durch die Einheitlichkeit seiner Ausführung esselt. Es handelt sich nicht um eine Kopie, auch keine von denen, die zu des Rubens Lebzeiten zahlreich entstanden. Aus dem ganzen Motiv, seiner Lieblichkeit, der Anmut aller Teile und aus dem Technischen spricht der Meister Rubens als Schöpfer selber zu uns mit beredtem Pinsel. Keine Werkstatt- oder Atelierarbeit, an der er mitwirkte, ist es, sondern ein eigentliches Meisterbild, bei dem Vandyck Anteil hat. Nirgends findet sich bei den Schülern und Gehilfen des Rubens, weder einzeln noch zusammen, gerade dieser fast bildnismäßige Typus des Jakob, der Rahel und des Amor. Auch nicht bei Vandyck. Diese Typen kommen ausschließlich bei Rubens selbst vor, wie auch das Brunnenstück. Man kann keinen Gleichzeitigen oder Späteren nennen, der außerdem zugleich diese rauschenden Farbenakkorde, diesen Fluß und edlen Rhythmus der Linie in Landschaft und Figuren und diese Lebenskraft und Ungezwungenheit der Komposition aufweist.

Nur Rubens versteht es, die Liebesleidenschaft so zart und verhüllt und verhalten, und doch so mächtig glühend darzustellen. Wie deutlich heben sich die Formen der beiden Gestalten hervor. Das Auge fühlt jede Muskel. Wie bebt

der ganze junge, volle Frauenleib, und wie stockt der beflügelte Schritt des schmachtenden Jakob, da ihn die zarte Hand Rahels berührt. Sein und der Geliebten Mund ist vor Erregung leicht geöffnet, als hauchten sie ein süßes Liebeswort. Auch das ist Meister Rubens selbsteigene Art. Rückblickend dürfen wir also aus sehr schwerwiegenden Gründen das neue Bild „Jakob und Rahel am Brunnen“ in der Hauptsache Rubens selbst als eigenes Meisterwerk aus seiner besten Zeit zuschreiben. Es stellt durchaus keinen neuen Typ in den Werken des Meisters dar, aber in einer überaus ansprechenden Form einen ihm geläufigen Gedanken. Wohl auf Bestellung gemalt, mag es für einen kleineren Raum eines vornehmen Hauses oder Schlosses als Schmuck bestimmt gewesen sein, um mit dem großen Liebreiz seiner Schilderung und dichterischen Stimmung den Besitzer zu entzücken.

KLEINE BEITRÄGE ZU PETER VISCHER.

8. DIE BAMBERGER PLATTEN[1])

Mit fünfundzwanzig Abbildungen auf acht Tafeln in Lichtdruck

Von HUBERT STIERLING

Wer hinaufschreitet zur Bamberger Domfreiheit, einem der wundervollsten Stadtbilder, die uns unser deutsches Vaterland beschert und die uns unser tapferes Heer bewahrt hat, der sieht zur Linken, kurz unterhalb der mächtigen Bischofskirche eine alte romanische Apsis, die unvermittelt aus einem bürgerlichen Wohnhaus heraus springt. Die wenigsten werden sich den Zusammenhang zu erklären wissen; selbst der Geschichtskundige glaubt zuerst, die Apsis sei der Rest eines Kirchengebäudes, welches im Laufe der Zeiten zu einem bürgerlichen umgebaut worden sei. Dem ist aber durchaus nicht so. Jenes Bauwerk ist vielmehr von Anfang an ein bürgerliches und ein kirchliches zugleich gewesen, denn es stellt die Wohnung eines Domherrn dar, an die eine Hauskapelle angebaut ist. Die Domkapitel, wie man die Gesamtheit der Domherren nannte, hatten zwar in ihrer ältesten Formation gemeinsamen Haushalt, den Klöstern ähnlich. Aber schon im 13. Jahrhundert erbauten sich die einzelnen Domherren um die Kirche herum eigene Häuser, die häufig genug kleine Schlösser waren, mit Mauern und Toren und dem Geschlechtswappen über dem Eingang. Es ist ja bekannt, daß schon in dieser sehr frühen Zeit die Domherrenwürden gewissermaßen Sinekuren der Adelsgeschlechter geworden waren. Bei dem Tode des Besitzers übernahm dann der Nachfolger das Haus, baute es um oder ließ es beim Alten. Anläßlich der Säkularisation fielen einige Höfe dem Domkapitel als Eigentum zu, das sie den älteren Kanonikaten zur Dienstwohnung einräumte. Andere wurden verkauft. In einem derselben hat der Bayerische Fiskus sich selber niedergelassen: das Rentamt bewohnt heute jenen alten Redwitzhof, dessen noch vollständig erhaltene romanische Hauskapelle eingangs erwähnt wurde.

Bereits in dem vorhergehenden Artikel, welcher die Würzburger Domherrnplatten behandelte, habe ich darauf hingewiesen, daß die Domherrn reiche Männer waren und daß ihre Grabplatten durchaus nicht ihrer Vermögenslage entsprachen. Es scheint sich aber im 15. Jahrhundert ein festes Herkommen entwickelt zu haben, welches die Grabplatte gerade in dieser, verhältnismäßig einfachen Form verlangte; vielleicht sind die Streitigkeiten, die sich anläßlich derjenigen des Georg von Bibra (Abb. 25) entwickeln, lehrreich, denn hier ist ja gerade davon die Rede, daß Bibras Platte „wider gebrauch und ordnung" befunden wurde (vgl. den Schluß dieses Aufsatzes).

Es ist nun an keinem Orte Deutschlands ein derartig großer Vorrat an Metallplatten wie in Bamberg vorhanden, der mittelbar oder unmittelbar mit der Vischerhütte in Zusammenhang steht. Trotzdem ist niemals der Versuch gemacht worden, das mächtige Arsenal der Nagelkapelle zu prüfen und zu ordnen. Ganz gewiß haben wir es zwar überwiegend mit Arbeiten zu tun, die auf der Stufe des Handwerks stehen geblieben sind — mit den Bischofsplatten desselben Doms lassen sie sich meist nicht vergleichen — trotzdem bleibt die Zurückhaltung der Forschung sehr merkwürdig. Denn es ist ohne weiteres klar, daß sich auch von den handwerklichen Arbeiten neue Erkenntnisse für die Vischersche Hütte, vor allem für das rein Technische wie z. B. die Einteilung der Gußstücke, gewinnen lassen. Ferner ist es interessant und für die Forschung ungemein anregend, die Fäden zu verfolgen, die einzelne Bamberger Werke mit anderen in Altenburg, Erfurt, Breslau, Meißen, Merseburg und Ellwangen verbinden. Solche Zusammenhänge hätten eigentlich das Studium längst anregen müssen, denn es liegt auf der Hand, daß Zusammenhänge einander wechselseitig erhellen. Alles das ist aber nicht ge-

(1) Die voraufgehenden Aufsätze sind Bd. XI, 341 verzeichnet.

schehen, vielleicht weil man den Bamberger Vorrat etwas über die Achsel ansah. Dabei ist es denn freilich geschehen, daß man ein so schönes Werk wie die Platte des Daniel von Redwitz gest. 1537 unbeachtet gelassen hat. Ja auch eine andere Platte wie die heraldische des Georg von Bibra gest. 1536 ist unbeachtet geblieben, obwohl die Familienforschung hier bereits 1880 den urkundlichen Beweis für die Herkunft aus der Vischerhütte erbracht hatte. Der einzige, der wenigstens mit hervorragenden Aufnahmen sich um den Denkmälerbestand der Bamberger Nagelkapelle gekümmert hatte, war der Engländer Creeny, der in seinem Werke „A Book of fac-similes of monumental brasses . . ." (1884) drei gravierte Platten (denn nur solche interessierten ihn) wundervoll wiedergegeben hat. Das Denkmal des Eberhard von Rabenstein gest. 1505 ist wohl ohne Frage vischerisch; die beiden älteren jedoch, das des Georg von Löwenstein gest. 1464 und das des Johann von Limburg gest. 1475 liegen vor Vischers Zeiten und mögen nach Ausweis ihrer Vierpaßmuster vielleicht einer thüringisch-sächsischen Hütte angehören (Abb. 1, 2 und 11).

Sie sind aber nicht die einzigen, die vor Vischer liegen, sondern an diese beiden gravierten Muster schließen sich mehr oder minder deutlich einige reliefierte, die gewiß keine Meisterwerke und trotzdem entwicklungsgeschichtlich wertvoll sind, weil sie die Brücke zu Vischer bilden.

Dieser mächtige Bamberger Denkmälerbestand muß nun auf irgendeine Weise gegliedert werden. Ich verhehle mir nicht, daß es auf recht äußerliche Weise geschehen ist. Ich bin aber vollkommen zufrieden, wenn es dadurch geglückt ist, den immerhin doch recht gleichmäßigen Bestand einigermaßen zu systematisieren. Natürlich habe ich nicht von allen Werken Abbildungen bringen können, jedoch stehen sie den Fachgenossen zur Verfügung.

I. Die gotischen Gravierungsplatten.

Ich sehe von der zeitlich ganz alleinstehenden Grabplatte des Bischofs Lambertus, gest. 1399 (Abb. Creeny S. 22), auf dem Ostchor ab, weil sie einem ganz anderen Formen- und Entwicklungskreise angehört und beginne mit dem Denkmal Georgs von Löwenstein, gest. 1464 (Abb. 1). Die Platte ist bestimmt noch nicht von Peter Vischer, aber sie weist mancherlei Eigentümlichkeiten auf, welche die Nürnberger Hütte später übernimmt, wie sich im weiteren Verlauf dieser Darstellung ergeben wird. Ich beschränke mich vorläufig darauf, eine kurze Charakteristik des fast nie gewürdigten Denkmals zu geben. Es steht in der Nagelkapelle an einem so dunklen Punkte, daß man wenig sehen, geschweige denn photographieren kann[1]). Creeny ist der einzige, der auf Grund eines besonderen Verfahrens eine vorzügliche Abbildung gegeben hat.

Es ist, wie gesagt, eine gravierte Platte. Die Gestalt des Domherrn füllt fast den gesamten Hintergrund aus. Der Dargestellte steht vor einem Brokatteppich, was im Hinblick auf Vischer betont zu werden verdient. Jedoch hängt derselbe noch nicht an einer Stange, wie es Vischersche Gewohnheit ist, aber er füllt auch nicht den gesamten Hintergrund, sondern endigt in angemessener Höhe mit einem deutlich erkennbaren Fransenwerk, wie es auch Vischer anzubringen pflegt. Der Domherr stößt oben mit seiner Mütze an den Plattenrand, was ganz unvischerisch ist; unten dagegen schwebt er ziemlich unklar in der Luft, denn der schmale Wulst, der in der halben Höhe des Wappens seitlich etwas sichtbar wird, vermag den Eindruck eines motivierten Stehens nicht zu geben. Das Wappen zu Füßen ist von einer Größe, wie sie in Nürnberg nicht beliebt wurde. Es hat zur Folge, daß unten keine Inschrift angebracht werden konnte! Diese beginnt vielmehr auf dem linken Längsstreifen, was gleichfalls bei Vischer nicht beobachtet wird. Die Form der Buchstaben und der Trennungspunkte ist ebenso unvischerisch. Dagegen begegnen in den Bogenzwickeln oben fischblasenähnliche Muster, wie sie

(1) Einen Versuch hat E. Höfle-Bamberg vorrätig.

für Vischer etwa auf der Ellwanger Platte (Abb. 20) mit den beiden Stiftern, die das Modell der Kirche halten, beobachtet werden. Die Vierpässe an den Ecken der Platte haben die später auch in Nürnberg übliche Form, d. h. sie treten mit je zwei Seiten über den Rand der Platte hinaus. Eingeschrieben ist ihnen ein vierfach wiederholtes Dreipaßmuster, wie es auch in Nürnberg verwendet wird.

Die Inschrift hat folgenden Wortlaut: Anno . Domini . MCCCCLXIIII. Die Sancti Laurencii . Obiit Venerabilis . Nobilis . Dominus . Georius . Comes . de . Lewenstein . Canonicus . Ecclesiae . Huius . Ac . Sancti . Jacobi . Praepositus . Cuius . Anima . In . Pace . Quiescat. In den Ecken sieht man oben die Wappen von Löwenstein und Tübingen als der Eltern, unten von Kirchberg und Wertheim als der beiderseitigen Großmütter[1]).

Gegossen ist die Platte in folgender Weise: Die Figur besteht aus drei gleichen Teilen. Die obere und untere Schriftzeile (ein Ausdruck, der streng genommen unten nicht zutrifft) sind mit den Vierpässen aus je einem Stück gegossen; die Langseiten der Inschrift bestehen gleichfalls aus einem einzigen Streifen. Eine Besonderheit Vischer gegenüber ist es dabei wieder, daß diese Langseiten unmittelbar am Vierpaß beginnen, d. h. daß sie sich dort halbkreisförmig absetzen, während es Nürnberger Gewohnheit war, hier einen geraden Schnitt zu machen, wie es statt aller Worte am besten ein Blick auf die Abbildungen 22 und 23 zeigt.

Die Platte Löwensteins ist das unmittelbare Vorbild für diejenige des Johann von Limburg, gest. 1475, geworden. Im Vorübergehen will ich aber kurz noch das Denkmal des Propstes Albert Grafen von Wertheim, gest. 1466, an der Nordseite (links vom Eingang) erwähnen. Es ist in seinem Mittelteil zwar völlig anders, denn es weist dort nur ein großes Wappen auf, welches die gesamte Höhe der Platte ausfüllt, aber in seinem Schriftrand schließt es sich dem eben besprochenen an. Die obere und untere Schriftreihe mit den Vierpässen ist allerdings eine Ergänzung der letzten Jahrzehnte. Dagegen tragen die beiden ungeteilten Seitenbänder eine Schrift, die derjenigen auf der Löwensteiner Platte nahe verwandt ist, und vor allen Dingen setzen sich diese Langseiten wiederum in der eben besprochenen Weise halbkreisförmig von den Vierpässen ab.

Nun zu Johann von Limburg (Abb. 2). Das Verwandte springt ohne viele Worte ins Auge. Dagegen scheinen die Fransen des Teppichs zu fehlen und ebenso die wulstartige Standplatte. Der ganze Schriftrand ist moderne Ergänzung, und zwar im Hinblick auf die Platte Löwensteins ziemlich sicher falsch, denn das Wappen hat wohl ursprünglich auch hier die untere Schriftzeile bedeckt; und auch hier wird wohl die Inschrift links unten begonnen und die Vierpässe dieselben Formen gehabt haben, die wir eben beobachteten. Gußtechnisch liegt aber insofern eine Besonderheit vor, als die ganze Figur in einem Stück gegossen ist. Auch werden unten Säulenfüße halb sichtbar, rechts sogar ein undeutlicher Säulenstreifen. In den Bogenzwickeln sieht man diesmal kleine Ungeheuer. Das Gesicht des Domherrn scheint etwas mehr Modellierung aufzuweisen, was aber vielleicht auch darauf beruht, daß die zuerst besprochene Platte sehr stark abgetreten ist. Hervorzuheben ist noch, daß das Wappen diesmal noch viel höher hinaufreicht.

Die ergänzte Inschrift lautet:

Anno domini MCCCCLXXV. die prima januarij obiit venerabilis et generosus vir Joannes de limburg sacrae imperialis aulae pincerna coloniensis et bambergensis ecclesiarum canonicus. In den Ecken sah man oben die Wappen von Limburg und Hohenlohe als der Eltern, unten von Henneberg und Wertheim als der beiderseitigen Großmütter.

Eine vierte gravierte Platte, diejenige Eberhards von Rabenstein, gest. 1505, die wohl sicher aus der Nürnberger Hütte hervorgegangen ist, bespreche ich nachher in anderem Zusammenhang (Abb. 11).

(1) Diese Anordnung ist Vorschrift; vgl. Kleine Beiträge 7. Monatshefte 1919, 48.

Abb. 1. Bamberg, Dom. Nagelkapelle.
Georg von Löwenstein † 1464.
Nach Creeny.

Abb. 2. Bamberg, Dom. Nagelkapelle.
Johann v. Limburg † 1475.
Nach Creeny.
Schriftrand falsch erneuert.

Abb. 3. Bamberg, Dom. Nagelkapelle.
Johann v. Ebnet, † 1472.
Aufnahme Höffle, Bamberg.

Abb. 4. Bamberg, Dom. Nagelkapelle.
H. v. Stein, † 1491. Aufnahme Höffle, Bamberg.

Abb. 5. Bamberg, Dom. Nagelkapelle.
C. v. Seckendorf, † 1505.
Aufnahme Höffle, Bamberg.

Abb. 6. Bamberg, Dom, Nagelkapelle.
Truchseß v. Wetzhausen, † 1491. Aufnahme Höffle.

II. Die gotischen Reliefplatten.

1. Hohe Figuren unter einfachem Rundbogen.

Wer daran geht, die Masse der übrigen Platten zu untersuchen und zu gliedern, wird notwendig eine Systematik einführen, wenn sie auch hier und da etwas äußerlich ist, ja manchmal nicht ohne kleine Gewaltsamkeiten vorwärts kommen kann. Ich fasse daher zunächst eine kurze Reihe von vier Platten aus den Jahren 1472, 1491, 1491 und 1505 ins Auge, auf welchen der Domherr fast immer auffallend groß dargestellt ist. In diesem sehr äußerlichen Punkte schließen sie sich fest und unmittelbar an die beiden vorher betrachteten gravierten Platten Löwensteins und Limburgs an. Ebnet, Seckendorf und Wetzhausen füllen ihre Platte fast bis zum Oberrande (letzterer zwar etwas weniger, worauf ich gleich zurückkomme). Kleiner ist nur Stein. Die drei ältesten von ihnen tragen auffallend hohe Mützen, ebenso wie Löwenstein und Limburg. Die älteste Platte dieser Reihe, diejenige des Marschalls von Ebnet, welcher mit seinem Todesdatum noch zwischen Löwenstein und Limburg steht, hat auch noch das auffallend große Wappen, welches bis zur halben Höhe des Domherrn hinaufreicht. Auf den anderen Platten dieser Gruppe, besonders der jüngsten (Seckendorf), sinkt es wesentlich zusammen. Die drei ältesten (Ebnet, Wetzhausen, Stein) weisen außerdem einen merkwürdig kunstlosen Parallelismus der Falten auf. Ferner ist bei ihnen der Pelzumhang (die Mozzetta) jedesmal in gleicher Weise drapiert wie bei Löwenstein und Limburg, während auf der Seckendorfschen Platte, als der jüngsten dieser Reihe, der mittlere Bogen des Umhanges mit scharfer Spitze nach unten geworfen ist. Auch der Halsausschnitt ist hier bereits anders behandelt.

Bei der Gestaltung des Wappens tritt der nahe Zusammenhang zwischen Limburg und Ebnet ins Auge. Er bewährt sich weiterhin auch einigermaßen in der Haltung des Buches, während die drei übrigen außer dem Buche noch den Kelch führen; nur die jüngste Platte Seckendorfs läßt das Buch fehlen.

Alle vier Figuren stehen oder standen unter einem einfachen Rundbogen ähnlicher Art, wie er bei den beiden gravierten Platten gegeben war. Wenn dieser Bogen heute bei Wetzhausen fehlt, so kann das leicht auf der fast völligen Zerstörung des alten Schriftrandes beruhen (s. unten!). In die Zwickel dieser Bogen sind auf der ältesten Platte Tiergestalten modelliert wie bei Limburg. Auf der zweitältesten dagegen ist ein Maßwerk gegeben wie bei Löwenstein. Bei Seckendorf sieht man ein entsprechendes Laubwerk, welches allerdings erneuert ist (s. unten).

Auch die Gestaltung des Schriftrandes ist charakteristisch. Allen Platten ist es zwar gemeinsam, daß bei ihnen die Ecksymbole gleichzeitig mit den Querstreifen und dem ganzen Rundbogen gegossen sind. Aber während die drei jüngeren Platten den Ecksymbolen noch ein ganz kurzes wagerechtes Stück zugeben (s. die Abbildungen), übernimmt die älteste Platte dieser Reihe (Ebnet) die Methode, die wir bei Löwenstein und Wertheim (Limburg war ja ergänzt) beobachtet haben, d. h. der Schriftstreifen setzt hier mit einer konkaven Rundung an, wie sie dem angrenzenden Stück des Vierpasses entspricht. Das ist also die ältere Methode, die wir später bei einer anderen sehr alten Platte, die gleichfalls vor Vischers Zeiten liegt — derjenigen des Bischofs Georg von Schaumberg (Abb. 14) — wiederfinden werden! Eine alte Gewohnheit scheint es ferner auch gewesen zu sein, die Inschrift links unten beginnen zu lassen. Merkwürdigerweise schließt sich hier die Platte Ebnets, die sonst die altertümlichste ist, nicht an Löwenstein an, sondern erst die zweitälteste Steins aus dem Jahre 1491. Alte Technik mag es auch gewesen sein, die seitlichen Inschriftstreifen in einem Stück zu gießen. Hier folgt wiederum Ebnet dem Vorbilde Löwensteins. Von den übrigen Platten nur noch die zweitälteste Wetzhausens in ihrem einzigen originalen Längsstreifen (s. unten).

Die Form der Buchstaben weist keinen Zusammenhang mit den gravierten Platten

auf, wie es bei der veränderten Technik von vornherein nicht wundernimmt. Die Schrift ist auf der ältesten Platte (Ebnet) bereits schon von einer erheblichen Sicherheit. Sie verbessert sich wesentlich auf den folgenden, wie besonders das Wetzhausen-Denkmal kund tut. Das A von Anno hat bei Ebnet bereits eine Form, die wir nicht nur beim Bischof Georg, sondern auch bei seinen Nachfolgern wiederfinden (vgl. Abb. 22 u. 23). Bei Wetzhausen und Seckendorf sind gerade diese Teile ergänzt.

Für die Form der Vierpässe ist, wie man sieht, die älteste gravierte Platte Löwensteins vorbildlich: zwei Seiten des Vierpasses treten über die Grundfläche hinaus; sämtlichen Vierpässen sind Wappen und Dreipässe eingefügt. Der Steinuntergrund tritt jedesmal zutage, ebenso wie die Figur des Domherrn ausgeschnitten auf Stein ruht. Die gravierten Platten (Löwenstein und Limburg) ließen dagegen niemals den Boden durchtreten!

Die Gießer dieser viergliedrigen Gruppe sind nicht bekannt. Für Ebnet, welcher sich am dichtesten an die gravierten Platten anschloß, scheidet Vischer schon zeitlich aus. Für die übrigen könnte man seine Hütte vielleicht in Anspruch nehmen, denn sie weisen in der Gußtechnik usw. viel Nürnbergisches auf, worauf ich mehrfach zurückkomme. Jedenfalls aber handelt es sich nur um untergeordnete Werkstattarbeiten.

Anhang.

Einzelheiten: Die Inschrift bei Ebnet lautet[1]): Anno domini M^{0}CCCC^{0}LXXII die jovis III^{0} kl. junii obiit venerabilis dominus johannes marschalk de Ebnet canonicus et scholasticus[2]) hujus ecclesiae bambergensis cuius anima requiescat in sancta pace amen.

In den Bogenzwickeln sieht man links einen Löwen (?), rechts einen sich leckenden Hund. Der Rand ist in vier Teilen gegossen, oben mitsamt den Vierpässen und dem Rundbogen, aber ohne das entsprechende Stück der seitlichen Schrift. Die untere Inschriftzeile mitsamt den Vierpässen ist neu, desgleichen das linke Ende des Rundbogens oben.

Die links unten beginnende Inschrift bei Stein lautet: Anno domini MCCCCXCI. die sabbati vicesimo augusti, obiit reverendus pater, dominus. Hertnidus von Stein legum. doctor decanus et canonicus huius ecclesiae. prothonotarius apostolicus. cuius anima requiescat in pace Amen.

Die Wappen in den Vierpässen beziehen sich oben auf Stein und Weyer als die Eltern, unten auf Lichtenstein und Heßberg als die beiderseitigen Großmütter. Der Rand ist wohl in sechs Teilen gegossen, jedoch läßt sich dies wegen der vielen Ergänzungen nicht sicher ausmachen. Der Rundbogen bildet wiederum mit der oberen Schriftzeile und den (beschädigten) Vierpässen ein Stück. Die seitlichen Ränder sind von den Vierpässen ab in je zwei Stücken gegossen, jedoch ist die linke Oberhälfte neu, ebenso die unteren Vierpässe samt kleinen angrenzenden Stücken. Die Mitte der unteren Inschriftzeile ist alt. Das r in Hertnidus ist wie i geschrieben, eine bei Vischer oft beobachtete Eigentümlichkeit[3]). Seitliche Säulen scheinen ebensowenig wie bei Ebnet vorhanden gewesen zu sein, denn der Baldachinbogen ist an seinen Enden abgerundet.

Die Inschrift bei Wetzhausen lautet: Anno domini MCCCCLXXXXI feria tercia post bonifaccii obiit venerabilis dominus erhardus a wetzhausen truchses canonicus et olim. cantor. ecclesiae bambergensis cuius anima requiescat in pace.

Alt sind davon nur noch der linke Längsstreifen und der untere Querstreifen mitsamt den Vierpässen. Die Wappen beziehen sich oben auf Truchseß und ? als die Eltern, unten auf Seckendorf und Giech als die beiderseitigen Großmütter. Der Rand ist in vier Teilen gegossen, heute allerdings infolge Ergänzung der rechten Langseite in fünf. Falsch ist es auch, daß die ergänzten oberen Vierpässe nicht offen sind, sondern einen Metallgrund bekommen haben. Infolge der Ergänzung des oberen Inschriftstreifens läßt sich nicht mehr feststellen, ob hier nicht einst auch ein einfacher runder Baldachinbogen angebracht war. Dieser würde mit dem ursprünglichen oberen Inschriftstreifen aus einem Stück gegossen gewesen sein. Die seitlichen Inschriftstreifen hängen in dieser Gruppe nicht mit dem Baldachinbogen zusammen. Die Schrift ist gut, ohne Besonderheiten[4]).

(1) Die ganze Platte ist merkwürdigerweise bei M. Landgraf, Der Dom zu Bamberg, Bamberg 1836, übergangen.
(2) Die Worte canonicus et scholasticus sind auf der Platte falsch ergänzt.
(3) Johannes Kramer, Metallne Grabplatten in Sachsen. (1902), S. 43.
(4) Charakteristisch für Vischer ist aber das z in wetzhausen, vgl. dafür z. B. das A von Anno auf der Platte Conrads v. Stein, gest. 1499 in Erfurt, Abb. 7.

Das Gewand wird unten mit einem schmalen Saum abgeschlossen; etwas Ähnliches war schon bei der zuerst besprochenen Platte Löwensteins zu konstatieren. Vischer hat dies Motiv viel verwendet, sehr klar z. B. bei der Erfurter Platte Conrads von Stein, gest. 1499 (Abb. 7).

Die Inschrift bei Seckendorf lautet: Anno domini MCCCCCV. die sancti Johannis. Baptiste obiit reverendus pater. dominus. Carolus. de. Seckendorf. decanus et. canonicus. huius. ecclesiae. cuius. anima. requiescat. in. pace. amen.

Die Wappen weisen oben auf Seckendorf und Roßberg als die Eltern, unten auf Gebsattel und Pfahlheim als die beiderseitigen Großmütter. Ergänzt ist die obere Schriftzeile mitsamt den Vierpässen und dem damit verbundenen Baldachinbogen. Ferner die untere Hälfte der seitlichen Schriftstreifen bis hinunter zu den Vierpässen. Der Rand war ursprünglich aus sechs Teilen gefertigt; unten und oben (mit dem Baldachinbogen) aus je einem Stück, seitlich aus je zwei Stücken. Der späteren Entstehungszeit entsprechend ruht der Baldachinbogen auf ganz heruntergeführten Säulen. Unten gehen die Gußlinien durch die Basen, so daß diese zum untersten Gußstück gehören. Das ist eine oft beobachtete Eigentümlichkeit der Vischerhütte! Vischerisch ist es auch, daß der überschießende Raum der Schriftzeile durch ein (hier allerdings sehr kunstloses[1]) Fabeltier ausgefüllt wird. — Das Gewand des Domherrn wird unten mit einem schmalen Saum abgeschlossen wie bei Wetzhausen (siehe oben).

2. Kleinere Figuren unter reichem Baldachinlaubwerk, bei normaler Art der Gußteilung des Schriftrandes.

Die obige Kennzeichnung ist gewiß äußerlich, doch will sie ja auch nichts anderes als ein Notbehelf sein. Das wesentliche Merkmal dieser (etwas stärkeren) Gruppe ist also, daß die Domherren jedesmal unter einem reichen spätgotischen Laubwerk als Baldachin stehen. Es ist in seiner formalen Durchbildung fast das gleiche, das wir auf den hinreichend als Vischersches Eigentum beglaubigten Bischofsplatten (Abb. 22 u. 23) wieder finden, nur daß dort seine Ausbildung eine wesentlich schärfere und schwungvollere ist. Dieses Laubwerk ruht, der Nürnberger Gewohnheit entsprechend, regelmäßig auf seitlichen Stützen.

Die Figur ist jedesmal aus einem Stück gegossen, der Schriftrand dagegen aus sechs. Die Gußteilung, die wir hier beobachten, ist in der Vischerschen Hütte die weitaus beliebteste. Die obere und untere Inschriftzeile sind mitsamt den fest verbundenen Vierpässen aus je einem, die seitlichen Ränder dagegen aus je zwei Stücken. Und zwar gehört das Laubwerk bis zum Kapitäl der Säulen jedesmal zur oberen Schriftzeile, mit welcher es aus einer Form hervorgegangen ist. Die seitlichen Schriftbänder sind in der Mitte geteilt; es ist dabei zu beachten, daß ihre Oberstücke nicht mit dem Laubwerk zusammenhängen; die Gußlinie ist auf den Originalen gut zu sehen. Die Vierpässe sind auf den beiden älteren Platten offen, bei den beiden jüngeren geschlossen gegossen. Sämtlichen Vierpässen dagegen ist es gemeinsam, daß sie sich gegen die Schriftzeile durch einen geraden Schnitt abschließen, also im Gegensatz zu den vorvischerischen Platten Löwensteins (gest. 1464, Abb. 1), Wertheims (gest. 1466), Ebnets (gest. 1472, Abb. 3) und Bischofs Georg von Schaumberg (gest. 1475, Abb. 14), und im Zusammenhang mit Stein (gest. 1491, Abb. 4), Wetzhausen (gest. 1491, Abb. 6), Seckendorf (gest. 1505, Abb. 5), welche letzteren ich sämtlich als Vischersche Werkstattarbeiten betrachte. Diese Gußteilung hat es zur Folge, daß das Unterstück der seitlichen Säulen von diesem Schnitt mitgetroffen wird; die Gußlinie geht also durch die Basis hindurch, eine Beobachtung, die wir schon in der vorigen Gruppe gemacht haben und die sich immer wiederholt, vor allen Dingen auch an den gut beglaubigten Bischofsplatten (Abb. 22 und 23). Wiederholt wird auch der uns bekannte schmale Saum des Gewandes.

Auf eine kleine Eigentümlichkeit dieses Gewandes muß ich noch besonders aufmerksam machen. Ich nehme bezug auf die Erfurter (!) Platte Conrads von Stein (Abb. 7), die allgemein als Vischersche Arbeit gilt und diesen Ruhm schon

(1) Gegenbeispiel Bischof Veit (Daun, Abb. 10), der allerdings wohl einen ganz anderen Preis bezahlt haben wird.

durch ihre wundervoll exakte Schriftlinie verdient (s. die Bildung des A von Anno und die Schreibweise i für r, die beide für Vischer charakteristisch sind). Bei dieser Erfurter Platte von etwa 1499 sieht man nun, wie in der Gegend des linken Knies die parallelen Faltenzüge plötzlich unterbrochen werden und wie statt ihrer in der Höhe des Knies eine schräg nach rechts oben verlaufende Falte einsetzt. Diese, die offenbar das Spielbein andeuten soll, wiederholt sich mit aller wünschenswerten Deutlichkeit bei der ältesten Platte der Gruppe, die hier in Rede steht: bei Berthold von Henneberg (gest. 1495, Abb. 8). Wir beobachten sie dann merkwürdigerweise nicht bei (dem Bamberger!) Stein (gest. 1505, Abb. 9), wohl aber, wenn auch sehr abgeschwächt, bei Seckendorf (gest. 1505, Abb. 5) der vorigen und bei Redwitz (gest. 1510, Abb. 10) dieser Gruppe. Bei beiden sieht man auch, wie die Falten über dem linken Schenkel ganz entsprechend geglättet sind. Ich verweise weiter darauf, daß der Pelzumhang in gleicher Weise wie bei (dem Erfurter) Stein auch bei Seckendorf, Henneberg, Stein, Redwitz nach unten ausgezipfelt ist. Besonders auffällig ist, wie sich bei Henneberg (Abb. 8) die Falten im linken Ellenbogen ganz entsprechend wiederholen wie bei dem Erfurter Stein. Das wird nie und nimmer Zufall sein, zumal auch die Buch- und Kopfhaltung, Kleidung und Haarbehandlung sich völlig entspricht. An der Hand der Abbildungen läßt sich leicht verfolgen, wie weit die charakteristische Faltenbildung im linken Ellenbogen sich auch auf den anderen Platten dieser Gruppe wiederholt; auch auf Seckendorf, der der vorigen Gruppe angehörte, ist zu verweisen.

Die ältesten Platten dieser Gruppe Henneberg (gest. 1495), Stein (gest. 1505), Aufseß (gest. 1492) hielten ein Buch wie der Erfurter Stein (gest. 1499). Von 1505 an beobachten wir den Kelch; so auch bei Seckendorf der vorigen Gruppe [1]).

* * *

Ich schließe dieser Gruppe noch die beiden Aufseß-Platten an, die allerdings ohne Rahmen und Baldachinwerk auf uns gekommen sind. Beides war in der Mitte des 18. Jahrhunderts bereits verloren, denn sonst hätten sie nicht die Kartuschen erhalten [2]). Es sind ganz unbedeutende Werkstattarbeiten, die sich durch ihren, vorne in ganzer Länge zu öffnenden Pelzumhang ein wenig von den übrigen unterscheiden. Besonders deutlich sind hier die Standflächen und die unteren Kleidersäume zu beobachten. Georg von Aufseß, der zu der älteren Gruppe dieses Kapitels gehört, hält noch das Buch.

* * *

Auch die Platte Georgs von Stiebar (gest. 1515) sei noch kurz erwähnt. Sie lehnt sich an unsere Gruppe an, weicht aber in zahllosen Punkten ab, was sich sicher daraus erklärt, daß ihr Gießer nach Landgraf a. a. O. Hans Krebs war, der sich am Ende der Inschrift durch sein Namenstier und die Buchstaben H. K. kenntlich macht. Der Rand ist nur in vier Teilen gegossen, d. h. die Langseiten sind nicht geteilt. Das Laubwerk gehört diesmal nicht zum Oberstück, sondern ist für sich gegossen! Es reicht bis zu den sehr unordentlichen Kapitälen herunter. Die Säulen sind oben und unten grob eingekerbt, um den Schein einer Windung (vgl. Eberhard von Rabenstein, Abb. 11) hervorzurufen. Sie haben ganz kleine un-

(1) Im Vorübergehen möchte ich noch auf eine Entwicklungslinie aufmerksam machen, welche auf den Erfurter Stein zu führen scheint. Sie beginnt mit Petrus Hofemann (gest. 1486) in der Altenburger Schloßkirche und führt dann zu Friedrich Busch (gest. 1501) daselbst. Beide sind abgebildet in meinem 3. Vischerbeitrag, M. f. K., XI., Taf. 8. Die Rundplatte dieses Busch ist im Schriftcharakter, in den Verzierungspunkten, in der technischen Wiedergabe der Samtmozetta mit ihrem dicken Kragenwulst, ihren Pelzquasten und Falten und manchem anderen der Steinschen Platte auffallend verwandt. — Vielleicht führt die Entwicklungslinie noch auf ein anderes Erfurter Werk weiter, nämlich auf die Platte des Joh. von Heringen (gest. 1510). Ich komme demnächst mit Abbildungen auf diesen Zusammenhang zurück.

(2) Dies mag 1762/63 gewesen sein, als die Sepultur restauriert wurde; vgl. Looshorn, Geschichte des Bistums Bamberg VII, 296. Freundliche Mitteilung Seiner bischöfl. Gnaden des Herrn Weihbischofs Dr. Senger.

verzierte Basen, die aber nicht mit den unteren Vierpässen zusammengegossen sind. Also auch hier eine deutliche Abweichung von Nürnberger Gewohnheiten. Auch der Schriftcharakter und das Laubwerk sind ganz anders. Im besonderen hat z. B. das oft erwähnte r gleich i hier seinen Punkt unten. Ich erwähne alles dieses nur, um an dem Beispiel des Hans Krebs zu zeigen, wie deutlich sich dieser Gießer von der Nürnberger Hütte unterscheiden läßt.

* * *

Endlich schließe ich dieser Gruppe noch die schöne Platte des Eberhard von Rabenstein (gest. 1505, Abb. 11) an, die streng genommen nicht hierher gehört, da sie weder eine reine Relief- noch eine rein gravierte Platte ist. Es gehen vielmehr beide Techniken durcheinander. Die Inschrift zeigt ein sehr kräftiges Relief, das Laubwerk und die Teppichschnüre dagegen heben sich viel weniger vom Untergrund ab; die Figur endlich ist reine Gravierarbeit. Auch darin steht die Rabensteiner Platte vereinzelt in dieser Gruppe, daß sie in einem einzigen Stück gegossen ist; man sieht zwar eine feine Trennungslinie, welche durch den Hals des Helmraben läuft, sie ist aber so fein, daß man in ihr nicht etwa eine verschweißte Gußlinie sehen darf, sondern wohl eher die Naht, wo zwei Wachsmodellstücke aneinander stießen. Solche Linien konnte ein sorgfältiger Modelleur natürlich so stark verwischen, daß sie nur einer peinlichen Besichtigung kenntlich werden. Unsere Abbildung nach Creeny läßt die Linie noch ganz schwach erkennen.

Die Platte hat ohne Frage einmal zu den kostbaren gehört, was rein äußerlich schon der große Aufwand an Teppich, Schnürwerk, gemustertem Fußboden, gravierten Säulen und vor allen Dingen dem feinen, schwungvoll gezeichneten Laubwerk zeigt, in welchem nach bekannter Vischermanier zierliche Engelputten herumklettern. Leider ist sie heutigen Tages stark abgetreten, so daß unendlich vieles von den Feinheiten verloren geht. Es mag sein, daß sie sich mit dem Glanzstück dieser Reihe, der Erfurter Platte Heringens, nicht hat vergleichen können. Denn sie hat nicht die wundervoll schwellende Modellierung des Gesichts, und auch die Hände, die dort aus merkwürdig weich und reich behandelten Ärmeln hervortreten, sind hier erheblich gefühlloser. Immerhin ist sie ihr verwandt und wohl als ihr Vorläufer zu betrachten, denn Rabenstein starb fünf Jahre früher (1505) als Heringen. In einem Punkte ist sie ihr aber auffällig überlegen, nämlich in dem Laubwerk, das in Erfurt merkwürdig kunstlos und erfindungsarm ist.

Anhang.

Einzelheiten: Die Inschrift bei dem Erfurter Conrad von Stein lautet: Anno domini MCCCCLXXXXIX. die XXI mensis Novembris obiit egregius dominus Conradus Stein utriusque juris doctor hic in jure canonico ordinarius et ambarum ecclesiarum canonicus cuius anima requiescat in pace.

In der vierten Zeile dieser Inschrift sieht man dreimal das charakteristische r gleich i neben dem gewöhnlichen r. Auch das A von Anno weist in seinem punktartigen Zierat auf Vischer hin. Ebenso der geschwänzte Punkt, der die erste Zeile abschließt. Die Evangelistensymbole sind dieselben wie bei Bischof Sigismund von Würzburg (s. die Abb.) und Bischof Dietrich von Schönberg, gest. 1457 und 1476, beide in Meißen, und bei Canonicus Bernhard Lubranski in Posen, der mit Stein im gleichen Jahre 1499 starb. Die Figur ist wie immer in einem Stück gegossen, der Rand, wie es in dieser Gruppe allgemein üblich ist, in sechs; jedoch ist dabei zu beachten, daß die vier Evangelistensymbole für sich gegossen sind, ebenso wie z. B. bei Balthasar von Neuenstadt (gest. 1516) in Halberstadt[1]), so daß wir richtiger zehn Gußstücke zu rechnen haben. Diese kleine Abweichung, die zwar bei der in Rede stehenden Gruppe nicht vorkommt, dagegen auf manchen anderen beglaubigten Nürnberger Platten, deutet vielleicht an, daß hier mit ganz besonderer Sorgfalt gearbeitet werden sollte; jedenfalls sind Schrift und Symbole von musterhafter Schärfe.

Die Figur selber, die im Gegensatz zu den vorhergehenden und den folgenden ziemlich unglücklich in der Luft schwebt, schließt sich in ihrem Aufbau zwar an die vorigen an, entwickelt aber doch ein eigenes Schema, welches nicht nur auf den folgenden Bamberger Platten wiederkehrt, sondern uns bereits in Würzburg auf dem Denkmal des sogenannten Richard v. d. Kehre, das in falschem

(1) Abbildung im Inventar, Photographie bei Stödtner Nr. 83137.

Rahmen steckt, begegnete. Ähnlich ist hier auch die etwas ungeschickte Art, wie der Kopf zwischen den Schultern steckt[1]).

Die Inschrift bei Berthold von Henneberg lautet: Anno domini MCCCCXCV[2]) die lune. vicesima. mensis. aprilis. obiit venerabilis. et generosus. dominus bertholdus. comes. et dominus in henneberg. canonicus. ac. cantor. huius. ac. sancti. stephani. eclesiarum praepositus cuius. anima. requiescat in pace.

Das Amen fehlt wegen falscher Ergänzung, wie man an Ort und Stelle leicht erkennt. Das A von Anno hat nicht die eben besprochene Form, sondern diejenige der Bischofsplatten, die sogar schon auf der vorvischerischen Platte Georgs von Schaumberg bemerkt wird (Abb. 14). Die Wappen sind oben diejenigen von Henneberg und Epstein (Eltern), unten von Wolfstein und Nassau (beiderseitige Großmütter). Die Figur ist aus einem Stück gegossen, der Rand aus sechs, was jedoch wegen der vielen Ergänzungen nicht ganz deutlich ist. Das Laubwerk gehört wie immer zur oberen Inschriftzeile. Die seitlichen Schriftbänder hängen nicht mit ihm zusammen; sie sind in der Mitte geteilt, die unteren Hälften (und einiges andere) sind erneuert. Die Vierpässe sind offen gegossen, so daß der Steinuntergrund durchscheint. Der Kopf, der nicht ganz so schlimm wie bei dem Erfurter Stein in der Mozzetta vergraben ist, zeigt lebhafte Modellierung; siehe z. B. das linke Auge. Altertümlich wirkt die Größe des Wappens, welche daran gemahnt, daß sich diese Gruppe aus der vorigen entwickelt hat, vgl. Johann von Ebnet, gest 1472 (Abb. 3). In erwünschtem Gegensatz zum Erfurter Stein stand Henneberg wohl ursprünglich unmittelbar auf der unteren Schriftzeile, vgl. die folgenden Platten. Das Laubwerk ist völlig im Charakter der Bischofsplatten gehalten.

Die Inschrift bei Johann Stein von Ostheim lautet: Anno domini MCCCCCV. die vero quarta mensis februarij obiit venerabilis dominus Johannes Stein Bambergensis et herbipolensis ecclesiarum canonicus, cuius anima requiescat in pace amen.

Das A in Anno ist wie das vorbesprochene. Der Schriftrand ist in sechs Teilen gegossen, wobei das Laubwerk bis zum Ansatzpunkt der Säulen wieder zum Oberstück gehört, jedoch immer unter Ausschluß der angrenzenden seitlichen Schriftbänder. Von diesen ist die linke Oberhälfte des linken Schriftbandes erneuert. Die Gußteilungen gehen unten deutlich durch die Säulenfüße. Das Wappen zu Füßen ist wesentlich kleiner. In den vier Ecken, die ebenso wie das Rankenwerk durchbrochen gegossen sind, sieht man oben die Wappen von Stein und Wetzhausen (Eltern) und unten von Weyer und Ems (Großmütter).

Die Inschrift bei Friedrich von Redwitz lautet: Anno domini MCCCCCX. die mercurij. 23. mensis februarij. obijt venerabilis. vir. dominus fridericus. de Redwitz. Canonicus et cantor. huius. ecclesie. bambergensis. ac. praepositus. in aringaw. cuius. anima. in pace quiescat.

In den Ecken, die ebenso wie das Laubwerk ohne Durchbrechung gegossen sind, sieht man oben die Wappen von Redwitz und Ebnet (Eltern), unten von Diemar und Giebelstatt (Großmütter). Die Gußteilung ist die übliche, auch hinsichtlich der Säulenfüße. Für das A von Anno trifft das früher Bemerkte zu. In der Inschrift sieht man viermal das r gleich i. Die Knickfalte auf dem deutlich markierten Spielbein ist nur noch sehr schwach.

Die Inschrift bei Wolfram von Redwitz lautet: Anno domini 1521 die prima mensis novembris obiit venerabilis vir dominus Wolframus de Redwitz bambergensis ac. herbipolensis ecclesiarum canonicus cuius anima in pace quiescat.

In den Ecken oben die Wappen von Redwitz und Modschiedler (Eltern), unten von Ebnet und Vestenberg (Großmütter). Die Gußteilung und das A von Anno wie vorher. Die Ecken und das Laubwerk wieder ohne Durchbrechung. Hervorzuheben ist nur, daß das Laubwerk hier auffallend spärlich ist, und darin der nächsten Gruppe, die aber eine andere Gußteilung hat, entspricht (Abb. 12f.).

Die Inschrift bei Georg von Aufseß lautet: Anno domini MCCCCXCII. Die Jovis sancta obijt Venerabilis Dominus Georgius de Auffses Canonicus Ecclesiae Bambergensis cujus anima requiescat in sancta pace.

In den Ecken der Kartusche sieht man oben die Wappen von Aufseß und Fuchs (Eltern), unten von Leineck und Lengenfeld (Großmütter).

Die Inschrift bei Friedrich von Aufseß lautet: Anno domini M.DII. Die XXV. Mensis Decembris obiit Venerabilis Dominus Fridericvs De Auffses Canonicus Prespyter Ecclesiae Bambergensis, cuius anima requiescat in sancta pace. — Die Wappen wie vorher.

Die Inschrift bei Georg von Stiebar lautet: Anno domini 1515 die veneris octava mensis Junij Obijt Reverendus pater Dominus Georgius Stiber decanus et Canonicus huius ecclesiae Bambergensis Cuius anima requiescat in pace Amen.

(1) Vgl. Stierling, Kleine Beiträge zu Peter Vischer VII, Abb. 3 (M. f. K., XII, Taf. 25).
(2) Landgraf a. a. O. liest irrig MCCCCXIV und erklärt die Platte daher für die älteste. Seine Angaben sind oft ungenau.

Die (ebenso wie das Laubwerk durchbrochenen) Ecken tragen oben die Wappen von Stiebar und Redwitz (Eltern), unten von Fuchs und Pommersfelden (Großmütter).

Die Inschrift bei Eberhard von Rabenstein lautet: Anno 1505 sexta februarij obiit venerabilis dominus Eberardus de Rabenstain. Canonicus. et Cantor hic sepultus. Cuius Anima requiescat In Pace Amen.

Sie zeigt dreimal das r gleich i. Ferner bei den Worten „In", „Amen", „Anno" die typisch verzierten Anfangsbuchstaben; auch der Punkt vor Anno ist echt vischerisch. In den Ecken oben die Wappen von Rabenstein und Mistelbach (Eltern), unten von Streitberg und Kuedorf (Großmütter). — Der rechte Gesichtskontur ist bewegter als bei Creeny! — Übrigens hatte 1463 sich bereits ein Heinrich von Rabenstein ein kurzes gotisches Schriftband für seine Leichenstätte in der Nagelkapelle gießen lassen. Das A von Anno ist das vorvischerische, wie wir es z. B. auf der Bischofsplatte Georgs von Schaumberg, gest. 1475, und im Anschluß daran auf den übrigen Bischofsdenkmälern, auch zum Teil auf den eben besprochenen Domherrnplatten wiederfinden.

3. Kleinere Figuren unter kärglichem Baldachinlaubwerk, bei seltenerer Art der Gußteilung des Schriftrandes.

Mit den Denkmälern dieser Gruppe sinken wir auf einen bedenklichen Tiefstand herab. Nirgendswo wird es einem so handgreiflich vor Augen gestellt, daß die Vischerhütte neben den eigentlichen Kunstgüssen auch sehr minderwertige lieferte. Wir dürfen ihr das vielleicht nicht allzusehr anrechnen, denn es leuchtet ohne weiteres ein, daß die Hütte ihren Betrieb nicht allein durch Kunstwerke aufrecht erhalten konnte; um so weniger, als auch diese lediglich nach dem Gewicht bezahlt wurden, wie wir aus gelegentlichen Erwähnungen wissen. Selbst für das Sebaldusgrab trifft diese rein äußerliche Berechnung zu.

Die fünf Platten dieser Gruppe (Abb. 12 u. 13) sind auf den ersten Blick nicht so sehr verschieden von denen der vorigen. Ihre wesentlichen Kennzeichen liegen darin, daß das Laubwerk zu Häupten der Domherren bedeutend spärlicher gebildet ist, ferner in der völlig kunstlosen Art der Gewanddarstellung, in der dreipaßartigen Standfläche und vor allem in der veränderten Gußteilung des Schriftrandes. Wir haben zwar auch hier fast immer die Sechsteilung, und noch immer gehört das Laubwerk mitsamt den Vierpässen zur oberen Schriftzeile, aber jetzt sind auch die entsprechenden Teile der seitlichen Schriftränder mit aus derselben Form gegossen worden. Das ist eine technische Besonderheit, die wir auch auf den Würzburger Domherrplatten mit Ausnahme derjenigen Georgs von Giech, gest. 1501 und Martins von der Kere, gest. 1507, fanden![1])

Die weitere Gußteilung folgt dem bekannten Muster: die Reste der seitlichen Schriftbänder werden noch einmal geteilt, so daß sie aus drei Stücken bestehen; die unteren endigen wieder kurz über den Vierpässen und wieder geht hier die Gußlinie durch die Füße der Säulen hindurch. — Eine kleine Abweichung findet sich nur auf der Platte des Christoph von Thünefeldt, welche auch der seitlichen Säulen entbehrt. Hier gehört zwar das Laubwerk mit dem entsprechenden Stück

(1 Vgl. darüber den vorhergehenden Beitrag im XII. Jahrg. dieser Zeitschrift. Die Berührung der fünf Bamberger Platten dieser Gruppe mit den drei Würzburgern (Albert von Bibra, gest. 1511, Peter von Aufseß, gest. 1522, Joh. von Gutenberg, gest. 1538) ist sehr auffällig und schwer zu erklären, denn sie ist eine sehr äußerliche, da sie nur auf dem gußtechnischen Gebiete stattfindet. Daß wohl alle insgesamt als Arbeiten der Nürnberger Hütte anzusprechen sind, machen die obigen und die früheren Darlegungen wahrscheinlich; vgl. auch den folgenden Anhang. Aber es ist merkwürdig, daß gerade in dieser Gruppe so viele Besonderheiten auftauchen: in Bamberg die oben berührten, in Würzburg die merkwürdigen Formen des Baldachins, der Vierpässe und teilweise sogar der Schrift. Während aber die Bamberger Platten dieser Gruppe höchst minderwertig sind, stellen die Würzburger, vor allem in den Figuren der Domherren selber, machtvolle echte Vischergestalten dar. Übrigens will ich nicht unerwähnt lassen, daß es in Würzburg neben den drei genannten Platten noch mindestens zwei andere (Georg von Giech, gest. 1501, und Martin von der Kere, gest. 1507) gibt, welche genau in der gleichen Art sind, jedoch die Normalgußteilung haben, auf welcher die seitlichen Schriftränder nicht zum Oberstück und nicht zum Baldachinwerk gehören, sondern kurz unter dem Vierpaß als neue Gußstücke ansetzen. Welcher Art die untergegangenen Würzburger Platten waren, läßt sich nach den Stichen Salvers nicht entscheiden. Abbildungen sämtlicher Werke in dem genannten Aufsatz.

des Schriftrandes noch immer zur selben oberen Gußform, aber der Rest der Schriftzeile ist je aus einem statt aus zwei Stücken gebildet.

Die Mütze ist bei allen fünf Domherren sehr niedrig gehalten, ebenso das Fußwappen. Die Mozzetta zeigt im linken Ellenbogen, mit Ausnahme Eglofsteins, das charakteristische Faltenbündel, welches wir schon bei (dem Erfurter) Stein usw. beobachteten. Nach unten schließt die Mozzetta meist in einem kunstlosen Rundbogen ab; nur die beiden ältesten Platten dieser Gruppe, Friedrich von Schaumberg, gest. 1503, und Christoph von Thünefeldt, gest. 1510, zeigen in ihrer spitzen Auszipfelung des Umhangs noch einen Anklang an die Gewohnheiten der vorigen Gruppe. Im Untergewand ist von einer Andeutung des Spielbeins keine Rede mehr. Die Füße stehen kunstlos nebeneinander, und unter dem deutlich betonten Besatzrande, den wir aus den früheren Gruppen kennen, treten die Fußspitzen jedesmal gleichmäßig hervor.

Das Laubwerk und die Ecken sind mit Ausnahme der Thünefeldtschen Platte ohne Durchbrechung gegossen.

Die Schrift ist jedesmal recht sorgfältig. In den einzelnen Buchstaben begegnen uns Ausprägungen, wie wir sie als echt vischerisch kennengelernt haben[1]).

Anhang.

Einzelheiten: Die Inschrift bei Thünefeldt lautet: Anno domini M.V.X. vndecima die mensis decembris. Obiit venerabilis vir Dominus Christophorus de thünfeldt huivs Ecclesiae Bambergensis canonicvs Cuius anima quiescat in pace Amen.

In den Ecken oben die Wappen von Thünefeldt und Lichtenstein (Eltern), unten von Lamprecht und Abenberg (Großmütter). Der Rand ist in vier Teilen gegossen; das Oberstück mitsamt dem Laubwerk reicht etwa bis zu den Ohren des Domherrn herab, das Unterstück etwa bis an den breiten Gewandsaum herauf; es schließt hier also nicht wie sonst unmittelbar über den Vierpässen ab. Das Laubwerk ist ausnahmsweise ohne Stützen gegeben. Der linke Vierpaß oben ist stark beschädigt. In der Inschrift begegnet dreimal r gleich i.

Die Inschrift bei Friedrich von Schaumberg[2]) lautet: Anno domini M.V. tercio feria sexta in die braxedis qui fuit 21. mensis iuly Obyt venerabilis vir dominus fridericus de schaumberg canonicus et Archidiaconus huius ecclesiae cuius anima et corpus requiescant in sancta pace amen.

In den Ecken oben die Wappen von Schaumberg und Redwitz (Eltern), unten von Füllbach und Heßberg (Großmütter). Die Vierpässe und das Laubwerk sind ohne Durchbrechung gegossen. In der Inschrift bemerkt man fünfmal r gleich i. Auch das A von Anno ist charakteristisch gebildet.

Die Inschrift bei Georg von Schaumberg lautet: Anno domini M.V.XIIII die vicesima prima Januarij Obijt venerabilis vir dominus Georius de Schaumberg Canonicus et custos huius ecclesiae cuius anima et corpus requiescant in Pace Amen.

Die gesperrten Worte sind nachträglich eingraviert. Die Platte ist also schon zu Lebzeiten des Domherrn gegossen. Die mittleren Teile beider seitlichen Schriftbänder vom Kapitäl abwärts bis zu den Ellenbogen sind ergänzt. In der Schrift begegnet man zweimal r gleich i; das A von Anno zeigt wieder dieselbe vischerische Bildung. Ecken und Laubwerk ohne Durchbrechung, Wappen wie oben.

Die Inschrift bei Matthias von Schaumberg lautet: Anno domini M.VX. feria sexta Vicesima

(1) Wenn wir das Nebeneinander geringer Qualität und echter Vischerzüge (vgl. auch das hier im Anhang Gesagte) erklären wollen, so ist auf die Möglichkeit hinzuweisen, daß die fünf Platten auf einen bestimmten Gesellen der Vischerhütte zurückgehen. Nach den Todesdaten der Dargestellten liegen zwei Platten um 1510, zwei um 1514 und eine um 1503. Die letzte bezieht sich auf einen Schaumberg, ebenso wie zwei andere dieser Gruppe, die um 1510 und 1514 liegen. Wenn man nun annimmt, daß die frühe Schaumbergplatte vielleicht auch erst um 1510 bis 1514 gegossen wäre (sie stimmt nämlich mit den beiden anderen Schaumbergplatten so gut wie völlig überein), so würden alle fünf Werke tatsächlich in die Zeit von etwa 1510 bis etwa 1514 gehören. Damit gewönne es dann an Wahrscheinlichkeit, daß alle fünf Werke in dieser Zeit von einem bestimmten Gesellen der Hütte modelliert wären.

(2) Wer sich für das Lebensgeschichtliche der drei Brüder Schaumberg interessiert, findet liebenswürdige Auskunft bei ihrem geschichtskundigen Nachkommen Major von Schaumberg in Torgau, Ritterstraße 15. Derselbe besitzt auch Aufnahmen der drei Platten, und ist dankbar für jeden Hinweis, der seine Familiengeschichte betrifft. Das Schaumbergische Geschlecht ist, soweit ich das beurteilen kann, eines der denkmälerreichsten.

Abb. 7. Erfurt, Dom.
C. v. Stein, † 1499. Aufnahme Bissinger, Erfurt.

Abb. 8. Bamberg, Dom. Nagelkapelle.
B. v. Henneberg, † 1495. Aufnahme Höffle, Bamberg.

Abb. 9. Bamberg. Dom. Nagelkapelle.
Joh. v. Stein, † 1505. Aufnahme Höffle, Bamberg.

Abb. 10. Bamberg, Dom. Nagelkapelle
Friedrich v. Redwitz, † 1510.
Aufnahme Höffle, Bamberg.

Abb. 11. Bamberg, Dom. Nagelkapelle.
Eberhard v. Rabenstein, † 1505.
Nach Creeny.

Abb. 12. Bamberg, Dom. Nagelkapelle.
Friedr. v. Schaumberg, † 1503.

Abb. 13. Bamberg, Dom. Nagelkapelle.
Leonhard v. Eglofstein, † 1515.
Aufnahme Höffle, Bamberg.

Abb. 14. Bamberg, Dom.
Ostchor.
Bischof Georg v. Schaumberg, † 1475.
Aufnahme Stoedtner.

Abb. 15. Breslau, Dom.
Bischof Johann Roth. Gegossen 1496.
Aus: Bilderwerk Schles. Kunstdenkm. III. 224.

Abb. 16. Meissen, Dom.
Bischof Sigismund v. Würzburg, † 1471
Aus: Donadini u. Aarland,
Grabdenkm. d. Wettiner Fürsten.

Abb. 17. Meissen, Dom.
Bischof Dietrich v. Schönberg, † 1476.

Abb. 19. Merseburg, Dom.
Gedenktafel für Bischof Thilo v. Trotha.
Aufnahme Herrfurth, Merseburg.

Abb. 18. Merseburg, Dom.
Bischof Thilo v. Trotha, regierte 1466-1514.
Aufnahme Stoedtner.

Abb. 20. Ellwangen, Stiftskirche.
Bischof Harriolf und Erlolf.
Aufnahme Stoedtner.

chtdruck von Trau & Schwab, Graphische Kunstanstalt, Dresden 19

prima mensis Juny obyt venerabilis vir dominus Mathias de Schaumberg Canonicus et Archidiaconus huius ecclesiae cuius anima et corpus requiescant in pace Amen.

Die Wappen wie oben. Über die Vierpässe und das Laubwerk gilt das eben Gesagte. In der Inschrift begegnen ornamental ausgestaltete Schlußzeichen und Punkte, deren Bildung ganz im Vischerschen Geschmack liegt, vgl. z. B. die obere Reihe der Inschrift auf der signierten Roth-Platte in Breslau, die mit einem ähnlich verzierten Füllungspunkte schließt (Abbildung in Johannes Jungnitz' Artikel in der Zeitschrift Aus Schlesiens Vorzeit . . 1906, S. 84.)

Die Inschrift bei Leonhard von Eglofstein lautet: Anno domini MCCCCCXIIII die mercurij decima quinta marcij obiit venerabilis et egregius dominus Leonardus de Eglofstein vtriusque iuris doctor canonicus et scolasticus bambergensis cuius anima requiescat in pace.

In den Ecken oben die Wappen von Eglofstein und Absberg (Eltern), unten von Steten und Künsberg (Großmütter). Die Vierpässe und das Laubwerk ohne Durchbrechung. Übrigens ist die ganze Platte heute mit Blech hinterlegt, so daß auch um die Figur des Domherrn herum kein Steinuntergrund sichtbar ist. Das A von Anno zeigt dieselbe spätgotische Ausbildung; im gleichen Formcharakter ist auch das L von Leonardus (unten) gehalten.

4. Bischofsplatten.

a) Die Schaumbergplatte und ihr Kreis. Ich habe die Bischofsplatten mit Absicht an den Schluß der gotischen Denkmäler gestellt, denn sie bilden die Zusammenfassung der vorher beschriebenen Einzelheiten und stellen den Höhepunkt dieser ganzen Entwicklungsreihe dar. Das ist ja auch kein Wunder, denn der Gießer suchte selbstverständlich in ihnen sein Bestes zu geben, und die Domherren bestellten die eigenen Grabplatten gewiß gerne im Hinblick auf die der Bischöfe. Ohne Frage hatten diese auch wegen der feineren Ausstattung und des wesentlich besseren Gusses höhere Preise zu zahlen, wenngleich in der Hauptsache nach dem Gewicht gerechnet wurde, wie uns die vielen Gewichtsangaben zeigen; sogar beim Sebaldusgrab hat man diesen Maßstab zugrunde gelegt.

Die Entwicklungsreihe beginnt nun mit der Platte des Bischofs Georg von Schaumberg, gest. 1475, die bestimmt noch nicht von Peter Vischer ist (Abb. 14). Ich will mich aber im folgenden nicht darauf beschränken, dieses hervorragende Werk für sich allein ins Auge zu fassen, sondern mich der nicht unbeträchtlichen Mühe unterziehen, die Schaumbergplatte mit einem Kreise verwandter Werke in Breslau, Meißen, Bamberg, Merseburg und Ellwangen in Beziehung zu bringen. Die folgenden Betrachtungen sollen zu zeigen versuchen, wie eine ganze Reihe von Motiven, die auf der Schaumbergplatte zuerst angeschlagen sind, auf den erwähnten Werken zu weiterer Anwendung gelangen. Nicht nur die Stand- und Faltenmotive, sondern vor allen Dingen das einmal gegebene Maßwerkmuster bleibt vorbildlich. Eins der Werke, die übrigens in der Literatur zum großen Teil fast so unbeachtet sind wie die vorher besprochenen Domherrnplatten, trägt die Signatur Peter Vischers. Wir sehen dadurch mit voller Deutlichkeit, wie sich der Nürnberger Gießer aus dem Kreise des Schaumbergmeisters entwickelt; und das ist mir natürlich bei dieser Betrachtung, die nicht gerade kurzweilig zu lesen ist, die Hauptsache.

Ich wende mich nun zu Georg von Schaumberg. Er ist 1475 gestorben, aber die Platte ist älter, denn bei genauer Betrachtung erkennt man deutlich, daß die Jahreszahl erst nachträglich eingefügt ist, aber nicht vor 1459; ich komme nachher bei den „Einzelheiten" darauf zu sprechen. Jedenfalls greift die Platte zurück in die Entwicklung, die ich in dem ersten und zweiten Abschnitt bei der Betrachtung der gravierten und reliefierten Werke geschildert habe, denn sie zeigt gußtechnisch einen gewissen Zusammenhang mit den zuerst besprochenen Domherrnplatten des 1464 gestorbenen Georg von Löwenstein (Abb. 1), des 1466 gestorbenen Albert von Wertheim und des 1472 gestorbenen Joh. von Ebnet (Abb. 3). Er besteht darin, daß bei allen drei Platten die Langseiten aus einem einzigen Stück[1])

(1) Vereinzelt auch noch bei der Platte des Domherrn von Wetzhausen (Abb. 6), gest. 1491, die aber vielleicht schon vor dem Tode des Dargestellten gegossen ist, was man aus dem größtenteils ergänzten Schriftrande heute nicht mehr entnehmen kann.

gegossen sind, welches halbkreisförmig unmittelbar an die Vierpässe anschließt. Ich erinnere daran, daß das eine Eigentümlichkeit der vorvischerischen Zeit (z. B. Abb. 1) zu sein scheint, die auch auf der zweitältesten gravierten Platte Joh. von Limburgs (gest. 1475, Abb. 2) ziemlich sicher einst vorhanden war.

Und noch in einem anderen kleinen Punkte weist die Reliefplatte Schaumbergs auf Gewohnheiten der gravierten Platten Löwensteins (und Limburgs) zurück, nämlich darin, daß jedesmal die untere Inschriftzeile keinen Text bekommen hat, sondern von dem Wappen größtenteils verdeckt wird. Diese Eigentümlichkeit wiederholt sich merkwürdigerweise nicht auf der ältesten Relief-Domherrnplatte Ebnets, gest. 1472 (Abb. 3), die sonst so hoch altertümlich ist.

Auch hinsichtlich der Vierpässe, die mit je zwei Seiten über den Schriftrand hinaustreten, herrscht völlige Übereinstimmung zwischen den ältesten gravierten (Löwenstein) und reliefierten (Ebnet) Domherrnplatten mit dieser ältesten Bischofsplatte (Schaumberg); ein kleiner Unterschied liegt nur darin, daß jene ihren Vierpässen ein Dreipaßmuster eingeschrieben haben, was bei Schaumberg (und den gleich zu erwähnenden Bischöfen Sigismund und Dietrich, beide in Meißen) nicht vorkommt, sondern erst bei den Vischerwerken, dem zweiten Bamberger Bischof und seinen Nachfolgern, auf die ich nachher zu sprechen komme (Abb. 22 u. 23). Dagegen besteht eine weitere Gemeinsamkeit zwischen der ältesten gravierten Platte Löwensteins und der ältesten reliefierten Bischofsplatte Schaumbergs wieder insofern, als hinter jedem Worte ein sehr ähnlich verzierter Trennungspunkt verwendet ist. Im übrigen lassen sich die Buchstabenformen wegen der verschiedenen Technik schlecht miteinander vergleichen. Hier müssen wir vielmehr die in der gleichen Technik (Relief) gehaltene Platte Ebnets (Abb. 3) heranziehen, um zu bemerken, daß beispielsweise das A von Anno sich völlig entspricht; wie ich schon früher gesagt habe, bleibt es auch für die Vischerschen Domherrn- und Bischofsplatten maßgebend. Mit der Platte Ebnets teilt diejenige Schaumbergs — im Gegensatz zu Löwenstein — die Art, die Inschrift zu Häupten des Dargestellten beginnen zu lassen, was überhaupt das Normale ist.

Diese älteste Bischofsplatte Georgs von Schaumberg bildet so ziemlich mit ein oder zwei anderen, auf die ich noch zu sprechen komme, den Höhepunkt des ganzen Bamberger Bestandes. Schon äußerlich ist sie von imponierenden Abmessungen und geht um mehr als ein Viertel über die Vischerschen Werke hinaus[1]). Das Relief der Platte ist von einer — im äußerlichen Sinne — so starken, flutenden Bewegung, daß das daneben hängende Vischerwerk (Bischof Veit) in seiner größeren Ausgeglichenheit fast flach erscheinen könnte. Die Gewandfalten sind bis 2 cm tief! Die ganze untere Gesichtshälfte tritt energisch heraus. Ja die Nase springt gar handbreit gegen den Sandsteinuntergrund vor! Ebenso sind die Muskulatur und die Mähne des Löwen von einer prachtvollen Energie, die Vischer nicht erreicht. Schön ist es auch, wie die Mähne um das Haupt des Löwen dekorativ ausgebreitet ist; auch hierin bleibt der Nürnberger Meister im Hintertreffen, dessen Löwen oft mehr großen Hunden ähneln. Nicht ganz glücklich gezeichnet ist dagegen die quadrierte Sockelplatte. Sie begegnet uns künftig nur noch auf den Denkmalen des Bischofs Dietrich von Schönberg, gest. 1476, in Meißen und des Bischofs Roth (1496) in Breslau, einer erweiterten Kopie der Schaumbergplatte. Die Schrift, deren typisches A ich schon hervorgehoben habe, ist von großer Regelmäßigkeit, setzt also einen sehr gewandten Gießer voraus.

(1) Bischof Georg von Schaumberg-Bamberg . . 2,94 : 1,47. (Vor Vischer.)
" Joh. Roth-Breslau . . . . . 2,86 : 1,94. (Vischer, aber unter bewußter Anlehnung an die vorige Platte.)
" Sigismund von Sachsen-Meißen . . 2,64 : 1,53. (Vor Vischer.)
" Dietrich v. Schönberg-Meißen . . . 2,18 : 1,18. (Vor Vischer.)
" Heinrich III. v. Groß-Trockau-Bamberg 2,27 : 1,14. (Vischer.)
" Veit I. von Pommersfelden-Bamberg . 2,26 : 1,14. (Vischer.)

Auf den Wortlaut der Inschrift, die Wappen u. a. komme ich im „Anhang" zurück, um den Gang der Gesamtcharakteristik hier nicht aufzuhalten. Nur das eine sei nachdrücklich hervorgehoben, daß uns der Gießer dieses Meisterwerkes nicht bekannt ist. Peter Vischer war es nicht, denn um 1470 hat er noch nicht gearbeitet, geschweige denn ein solches Meisterwerk schaffen können, das sich außerdem von seinen beglaubigten Werken deutlich unterscheidet. Herkömmlich wird Hermann Vischer genannt, was weder bewiesen noch widerlegt werden kann. Jedenfalls hat Peter Vischer diese Platte gekannt, denn sein beglaubigtes Breslauer Denkmal des Bischofs Johann Roth von 1496 ist nach dem unmittelbaren Vorbilde Schaumbergs gearbeitet[1]). Er hat es also gekannt, was bei der räumlichen Nähe beider Städte ohne weiteres einleuchtet, zumal Bamberg ja außerdem das kirchliche Haupt Nürnbergs war. Wer auch der Meister der Schaumbergplatte gewesen sein mag — ohne Frage war er würdig, der Lehrer eines Peter Vischer zu sein.

Wenn man sich nun ernsthaft um die Geschichte der Nürnberger Hütte bemüht, darf man noch nicht den bequemen Schritt zu den drei anderen Bamberger Bischofsplatten tun, die als Vischerwerke beglaubigt sind. Man muß sich vielmehr noch einen Augenblick in Meißen, Ellwangen und Merseburg aufhalten, um Gelegenheit zu suchen, dem Meister oder der Werkstatt des Schaumberggießers nachzugehen. Auf die schon erwähnte Breslauer Platte des Johannes Roth aber brauche ich nicht näher einzugehen, da ihr Zusammenhang mit Schaumberg ganz eindeutig nur der einen bewußten Kopie und Bereicherung ist (Abb. 15). Nur auf eine Kleinigkeit, die mir nachher für die Datierung einer anderen Platte von Bedeutung ist, sei kurz hingewiesen. Das Maßwerk unmittelbar neben den Bischofsmützen ist nämlich insofern verändert, als in Breslau die seitlichen Bogenfragmente fortgelassen sind und dadurch das klare Bild eines Eselsrückens erzielt ist, was entschieden als Gewinn zu betrachten ist. (Außerdem sind auch sämtliche Spitzbogen durch innere Kleeblattbogen bereichert. Das Motiv wiederholt sich an den Baldachinen und Vierpässen.)

Ich wende mich nun zu einem anderen vorvischerischen Werke, das mit der Schaumbergplatte in einem ziemlich nahen Zusammenhange steht, nämlich zu der Platte des Bischofs Sigismund von Würzburg im Meißner Dom (Abb. 16). Sigismund war 1471 gestorben. Die Grabplatte ist nach seinem Tode gegossen; es läßt sich also nicht feststellen, ob sie älter oder jünger als die Schaumbergische ist. Jedenfalls ist sie nach demselben Schema gearbeitet. Beidemal besteht der Schriftrand aus vier Stücken und zwar so, daß die Symbole, welche in den wiederum unverzierten Vierpässen untergebracht sind, an den Querstücken haften. Die Längsstreifen sind wieder aus einem einzigen Stück und setzen wieder unmittelbar an den Vierpässen an oder ab. Das Maßwerk zu Häupten ist das gleiche, nur daß es bei Sigismund, der ein sächsischer Herzogssohn und Bischof von Würzburg war, das damalige Wettiner und das Würzburger Wappen trägt. Dieses Maßwerk ist wieder für sich, ohne Zusammenhang mit irgendwelchen benachbarten Teilen, gegossen; die Fialen sind wieder teilweise aufgestiftet und im Gegensatz zu Schaumberg wirklich als solche charakterisiert, ein Motiv, das durch seine sinnvolle Ausnutzung vielleicht auf spätere Entstehung dieser Meißner Platte hinweist. Die Figur, die diesmal eine leichte Wendung erhalten hat, ist zwar hinsichtlich ihrer Ausrüstung etwas anders behandelt, doch zeigen sich keine Verschiedenheiten, die man als prinzipiell ansprechen müßte. Der Faltenwurf ist nicht von der Schärfe wie in Bamberg. Immerhin ist es auch hier ein kräftiger Wellenschlag, in dem die Kasel über den Körper hinabflutet. Am Fußboden, der hier nur ein ganz klein wenig angedeutet ist, bricht sich das Untergewand wiederum in kurzen, scharfen

(1) Vgl. übrigens auch den wahrhaft aufschlußreichen Text und die schöne große Abbildung bei Jungnitz in der Zeitschrift „Aus Schlesiens Vorzeit" 1906, 83 ff.

Falten, wie es einem schweren Stoff eigentümlich ist. Auf der Alba taucht hier zum erstenmal jenes Brokatstück auf, welches Peter Vischer später so häufig anwendete[1]). Die Vierpässe, die in Bamberg der Ahnenprobe vorbehalten waren, sind hier in Meißen mit den Evangelistensymbolen ausgefüllt, und zwar wieder so, daß wie beim Maßwerk der Steinuntergrund hindurchscheint. Sehr zu beachten ist dabei, daß die Evangelistensymbole dieselben sind wie bei Dietrich von Schönberg (Abb. 17), und vor allen Dingen wie bei dem inschriftlich bezeugten Roth-Breslau und Conrad von Stein (Abb. 7) und Bernhard Lubranski im Erfurter und im Posener Dom, beide gestorben 1499, welch letztere als Vischerwerke allgemein anerkannt sind. Während also die Schaumbergplatte mit dem Breslauer Roth-Denkmal in unmittelbaren Zusammenhang zu bringen ist, steht auch diese Platte Sigismunds in irgendeinem, allerdings schwerer zu bestimmenden Verhältnis zu späteren Vischerwerken. Denn wenn Peter Vischer die Ecksymbole genau gleich bildete. so liegt entweder die Möglichkeit vor, daß er sie gesehen oder daß er eine Nachzeichnung besaß, oder daß er in den Besitz der Holzmodelle gelangt war. Nach solchen Holzmodellen wurde das Wachsmodell, welches durch den flüssigen Erzstrom immer wieder verzehrt wurde, jedesmal neu gebildet. Daraus werden sich minimale Abweichungen erklären, so z. B. wenn hier das A von Anno noch in den Vierpaß zur Hälfte eingeschrieben ist oder auf der Roth-Platte (Abb. 15) die sonst gleichen Vierpässe ein inneres Dreipaßmuster aufweisen.

Zusammenfassend ist also zu sagen, daß die Schaumberg- und die Sigismundplatte einander im Aufbau, im Maßwerk, in der Gußteilung und in der unverzierten Art der Vierpässe (denen kein weiteres Muster eingeschrieben ist) einander nahe verwandt sind. Trotzdem möchte ich nicht behaupten, daß ihr Gießer derselbe gewesen sein müsse. Es genügt, an die gleiche Werkstatt zu denken. Denn es ist doch auch manches verschieden. Die Modellierung der Sigismundplatte ist lange nicht so scharf, weder im Gewand noch im Gesicht. Außerdem ist auch die Schrift in Meißen wesentlich schlechter (trotz der vermutlich späteren Entstehung), wie man besonders an der mit Buchstaben geschriebenen Jahreszahl in der ersten Zeile erkennt: hier gehen die Richtungen bedenklich durcheinander. Auch das A von Anno entspricht dem Bamberger nur sehr allgemein. Ferner fehlen auch die verzierten Trennungspunkte. — Übrigens begegnet zweimal r gleich i in den Worten „hochgeporn“ und „doringen“, zwar nicht genau in der Vischerschen Form, aber immerhin doch bemerkenswert, da auch die Evangelistensymbole in unmittelbarem Zusammenhang mit der Nürnberger Hütte standen.

Im Meißener Dom ruht endlich auch die dritte Platte dieser vorvischerischen Reihe, diejenige des Bischofs Dietrich von Schönberg, gest. 1476 (Abb. 17). Die Abmessungen sind erheblich geringer (2,18 × 1,18) und nähern sich damit bereits auf das allernächste denjenigen, die später Vischer auf den beglaubigten Bamberger Bischofsplatten Heinrichs III., Veits I. und Georgs II., auf die ich nachher zu sprechen komme, verwandte. Der Guß geschah so, daß die Figur mitsamt dem Sockel, jedoch ohne die Wappen und die Schrift, wiederum ein Stück bildet. Der Rand ist wieder in vier Stücken geschaffen, aber so, daß diesmal das Baldachinstück mitsamt den oberen Vierpässen aus einem einzigen Stück gegossen ist. In eben solcher Weise geschah der Guß des unteren Querstreifens, so daß auch hier wiederum die vier Wappen gleichzeitig mit dem kleinen Schriftstück gefertigt sind. Die beiden seitlichen Längsstreifen bestehen noch immer aus je einem einzigen Stück. Die ganze Platte ist demnach aus fünf Teilen zusammengesetzt.

Verglichen mit den beiden vorbesprochenen, ist hier also in der Gußteilung schon manches anders. Zwar sind die beiden Längsstreifen noch immer aus je einem einzigen Stück, aber dieses nimmt nicht mehr in einem entsprechenden Bogen die Ausrundung des Vierpasses auf, sondern diese sind hier ganz deutlich

(1) Siehe die Abbildungen des vorigen Beitrages; ebenso bei Roth Breslau (Abb. 15).

mit einem kleinen Ansatzstück versehen, welches ihnen einen wagerechten Abschluß ermöglicht. Es ist also dieselbe Art, die später Peter Vischer verwendet! Ebenso entspricht es der Gewohnheit dieses Nürnberger Meisters, daß der Maßwerkbogen zu Häupten des Bischofs gleichzeitig mit dem oberen Schriftstreifen und den Eckfüllungen gegossen ist, während auf den beiden vorher besprochenen Platten das Maßwerk ein eigenes Gußstück bildete; allerdings war es dort auch wesentlich größer.

Im Gegensatz zu Bischof Sigismund steht Dietrich wieder auf einer Konsole, die in dem Versuch ihrer perspektivischen Verkürzung ganz von ferne an diejenige Georgs von Schaumberg erinnert. Gußtechnisch aber besteht zwischen beiden ein großer Unterschied insofern, als dort Figur, Konsole und (leere) untere Schriftzeile aus einem einzigen Stück gegossen waren, während hier nur Figur und Konsole zusammenhängen; die untere Schriftzeile mit sämtlichen Wappen ist, wie gesagt, ein Stück für sich.

Die Ecksymbole sind dieselben wie bei Sigismund (der ja auch in derselben Kirche ruht); ihre Vierpässe sind noch ohne eingeschriebenes Dreipaßmuster, unterscheiden sich also von Vischer und stimmen wieder mit den beiden vorbesprochenen Bischofsplatten überein. Neben diesen Vierpässen sind oben die Elternwappen und unten diejenigen der beiden Großmütter (s. u.) angebracht, eine Anordnung, die ganz vereinzelt ist, denn wer in den Ecken Evangelistensymbole wünschte, begnügte sich sonst damit, sein oder seine Familienwappen zu Füßen anbringen zu lassen. Die Anordnung geht wohl kaum auf den Gießer, sondern auf den Besteller zurück.

Der Gesichtsausdruck des Bischofs hat etwas unangenehm Karrikiertes und die Schrift zeigt teilweise, besonders in der oberen Zeile, eine merkwürdige Unregelmäßigkeit. Im A von Anno begegnet die oft besprochene Form.

Auch über den Gießer dieser Platte ist nichts bekannt. Das Denkmal ist wohl bald nach 1476 angefertigt worden, also zu einer Zeit, als Peter Vischer noch nicht arbeitete. Der Meister hat die beiden anderen Bischofsplatten gekannt, vor allem natürlich die gleichfalls in Meißen liegende Platte Sigismunds. Ja sie ist in der Hauptsache wohl sein Muster gewesen, denn die Stellung der Figuren, die Haltung des Buches, die kurzen Falten am Fußboden u. a. machen einen Zusammenhang höchst wahrscheinlich. Aber er erreicht sein Vorbild nicht, wie man in dem unruhigen Faltenwurf und in der übertriebenen Modellierung des Gesichtes erkennt. Er mag zwar derselben Werkstatt angehören oder aus ihr hervorgegangen sein, wie die Meister der Schaumberg- und der Sigismundplatte, aber er steht in der künstlerischen Leistung recht tief unter ihnen, unterscheidet sich auch in dem wesentlichen Punkte der Gußteilung von ihnen. In der wagerechten Art wie die Vierpässe gegen die Schriftzeile abgesetzt sind, stimmt er vielmehr mit Vischer überein. Trotzdem liegt es mir durchaus fern, diese Platte dem Nürnberger Meister zuzuweisen. Denn gerade für ihn paßt das Karrikierende am wenigsten! Wiederum aber müssen wir feststellen, daß Vischer diese Platte gekannt hat, denn das Trotha-Denkmal (Abb. 18) im Merseburger Dom ist noch eine viel genauere Kopie Schönbergs, als es die Rothplatte der Schaumbergplatte war. Der Zusammenhang geht so weit, daß sogar für die Gesichtszüge dasselbe Modell benutzt ist! Die hervortretenden Backenknochen, die senkrechten Stirnfalten, die scharfen Züge um den Mund u. a. kehren genau wieder. Auch alles übrige der Kleidung, der Stab- und Buchhaltung entspricht sich. Eine Bereicherung dagegen ist der in Scheitelhöhe gespannte Brokatteppich, der an einem sorgfältigen Schnürwerk hängt; er taucht in dieser Gruppe zum erstenmal auf, denn die Rothplatte in Breslau ist voraussichtlich etwas jünger, worauf ich gleich (S. 198) zu sprechen komme. Das Maßwerk, welches bei Dietrich von Schönberg sehr knapp war, erinnert bei Trotha in seinem Grundmotiv so deutlich an Schaumberg und Sigismund, daß man ohne weiteres die Bekanntschaft dieser Werke voraussetzen muß: nur die Stäbe oder

Fialen fehlen, aber auch dies nur scheinbar, denn sie sind an etwas veränderter Stelle (über den Scheiteln der Spitzbogen) angebracht; nach oben ist das Maßwerk verlängert, jedoch so ungeschickt, daß man das Gefühl einer Korrektur (im Wachsmodell) erhält. — Die Spitzbogen sind durch Kleeblattbogen bereichert und treten dadurch in leichten Gegensatz zu Schaumberg und Sigismund. Dagegen berühren sie sich durch eben dieses Motiv mit der Breslauer Bischofsplatte des Johannes Roth, die ja ihrerseits eine erweiterte Kopie der Schaumbergplatte war. Die Verwandtschaft der Breslauer und der Merseburger Platte scheint mir nun derart zu sein, daß man die letztgenannte als die ältere ansprechen darf, denn einerseits sind die Kleeblattbogen in Breslau reicher, andererseits sind hier die Bogenfragmente zu Häupten des Bischofs in geschickter Weise fortgelassen, so daß der schon erwähnte Eselsrücken entstand; das ist in Merseburg noch ebensowenig geschehen wie in Bamberg (Schaumberg) und in Meißen (Sigismund), ja in Merseburg versteckt sich der eine Bogenrest ziemlich unglücklich in der Mitra. Diese Berührung mit der oben genannten Rothplatte gestattet uns nun wohl die Datierung der Merseburger Trothaplatte. Bischof Thilo regierte nämlich von 1466—1514. Diesen weiten Spielraum können wir vielleicht dadurch verengen, daß die Breslauer Platte auf 1496 datiert ist. Danach wäre die Merseburger Platte als die ältere kurz vor dieses Datum zu setzen.

Das Grabmal des Bischofs Thilo von Trotha ist uns als Tumba erhalten und geht anscheinend auf verschiedene Werkstätten zurück. Die Deckplatte mit der Figur des Bischofs dürfte Vischer gehören; ich komme gleich (S. 199) darauf zurück; dagegen sind die Engelgestalten an den Schmalseiten der Tumba jünger und unvischerisch (Photogr. bei M. Herrfurth, Merseburg). Die Vorderseite ist durch eine lange Inschrift ausgefüllt. Sie hat die Veranlassung gegeben, das ganze Denkmal in einem schönen schwarzen Gipsabguß im Leipziger Kulturmuseum aufzustellen[1]). Die besprochene Deckplatte mit der Figur des Bischofs mißt in der Länge 2,06 m und in der Breite 0,77 m. Ecksymbole hat sie nicht. Ebenso sind die Wappen nicht in der üblichen Vierzahl zur Anwendung gelangt, sondern der Bischof hat sich begnügt, zu Füßen rechts das stiftische und links das Familienwappen anbringen zu lassen. Der Guß geschah, wenn mich meine Erinnerung nicht täuscht, in einem einzigen Stück. Jedoch setzte sich dieses im Wachsmodell aus zwei Teilen zusammen, deren fein verarbeitete Querfuge dicht unter den Hüften des Bischofs verläuft.

Bischof Thilo von Trotha hat sein Angedenken noch durch eine zweite Erzplatte im Merseburger Dom festhalten lassen. Seiner Tumba gegenüber hängt nämlich eine vergoldete Tafel, welche ihn in kniender Verehrung der Dreieinigkeit zeigt. Sie zerfällt in zwei seitliche Felder, von denen das linke eine Gußlinie in Höhe der Schultern des Bischofs aufweist; auf der rechten Hälfte ist das Wappenstück für sich gegossen (Abb. 19).

Die Tafel macht einen wenig erfreulichen Eindruck, da von Komposition im tieferen Sinne gar keine Rede sein kann. Das weitaus beste an ihr ist der durchgearbeitete Kopf Gottvaters[2]). Den Hintergrund beider Hälften erfüllt wieder ein Brokatmuster, welches auch diesmal mittels Schnüren an einer Querstange aufgehängt ist. Vor diesem Teppich spielt sich die Anbetung ab; indessen ist ein perspektivischer Eindruck weder durch den Fußboden hinter dem knienden Bischof, noch durch die oberen Rundbogen erzielt worden. Das Maßwerk in den Zwickeln dieser Bogen entspricht demjenigen auf der Platte Bischofs Dietrich von Schönberg (Abb. 17), noch besser jedoch der vorher in diesem Zusammenhang erwähnten Platte des Bamberger Domherrn Hertnit von Stein, gest. 1491 (Abb. 4).

(1) Große instruktive Abbildung der Schriftplatte bei Wilhelm Weimar, Monumentalschriften vergangener Jahrhunderte, Wien 1898.
(2) In seinem Nimbus liest man: Salvator mundi adiuva nos omnes. Die Schrift im Nimbus des heil. Geistes ist nicht zu entziffern; s. d. Abb. in Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen VIII, 151.

Diese Gedächtnistafel Trothas ist ein schwaches pedantisches Machwerk. Trotzdem ist sie für die geschichtliche Betrachtung der Nürnberger Hütte von urkundlicher Bedeutung, denn auf ihrem unteren Rande findet sich das Zeichen Peter Vischers[1]). Über das Entstehungsjahr sind wir nicht unterrichtet, aber wenn man sich erinnert, daß die vorher besprochene Tumbaplatte desselben Bischofs um etwa 1490 anzusetzen und daß der eben erwähnte Hertnit von Stein 1491 gestorben war, dann darf man wohl die Vermutung aussprechen, daß auch diese Gedächtnistafel der Zeit kurz nach 1490 angehört. Auf Grund ihrer Signatur bildet sie in diesem Zusammenhang das erste, fest beglaubigte Werk Peter Vischers. Stammt aber die Gedächtnistafel aus der Nürnberger Hütte, dann darf man wohl denselben Ursprung auch für die eben besprochene Tumbenplatte annehmen. Ist das richtig, dann sehen wir also, wie sich Vischer fast unmerkbar aus dem Kreise des Schaumbergmeisters heraus entwickelt. Die Auffassung der Figur ist so ziemlich die alte geblieben; die Gewandfalten (in breiten Ausschwingungeu auf dem Körper, in kurzen Stauungen auf dem Fußboden), das gelockte Schläfenhaar, die senkrechten parallelen Stirnfalten, die besondere Haltung von Stab und Buch u. a. wiederholt sich bei Schaumberg (Joh. Roth, Sigismund und Dietrich von Schönberg). Ebenso verhält es sich um das Maßwerkmuster, welches in dieser ganzen Gruppe ersichtlich auf der Grundlage des Schaumbergischen Vorbildes entwickelt ist. (Nur Dietrich von Schönberg fällt hier heraus.)

Endlich muß ich noch die Ellwanger Platte mit den beiden sagenhaften Stiftern Harriolf und Erlolf erwähnen, denn sie gehört ohne Frage in diesen Kreis (Abb. 20). Mit dem eben besprchenen vergoldeten Epitaph Trothas berührt sie sich ganz merkwürdig durch die gleiche Art des doppelten Rundbogens; hier wie dort ist die Tafel durch zwei solche Bogen, die auf einer gemeinsamen Mittelstütze ruhen, aufgeteilt. Beidemal kehrt in den Zwickeln das gleiche Muster wieder, welches wir schon auf der Platte des 1491 verstorbenen Hertnit von Stein (Abb. 4) kennenlernten. Ferner ist beidemal der Hintergrund durch einen Brokatteppich (an sorgsamem Schnürwerk) ausgezeichnet.

Aber die Zusammenhänge der Ellwanger Platte mit dem ganzen Kreis der vorbesprochenen gehen noch viel weiter. Denn bei genauem Zusehen erkennt man in dem Maßwerk, welches von dem Rundbogen eingeschlossen wird, die alten Motive wieder, die wir zuerst auf der Schaumbergplatte sahen: Spitzbogen und darüber rhombenähnliche Gebilde oder — einfacher gesagt — doppelte Spitzbogen, die mit ihrem Scheitelpunkt aufeinander stehen.

Die Gesichtsbildung ist gleichfalls diejenige dieser ganzen Gruppe: senkrechte Stirnfalten, runde Mundfalten, kurzes Kraushaar an den Ohren. Das Gewand staut sich am Boden in der bekannten Weise.

Auch der Schriftcharakter ist der uns geläufige. Im besonderen ist das A von Anno dasselbe wie bei Schaumberg. Ebenso ist der Schlußpunkt in derselben Weise verziert wie dort, nur daß er bei Schaumberg hinter jedem Worte angewendet war.

Signiert ist die Platte nicht. Ohne Frage aber handelt es sich um eine bedeutungsvolle Arbeit, die höher steht als das eben besprochene Epitaph Trothas. Trug jenes die Signatur Vischers, so sehe ich auf Grund der besprochenen Zusammenhänge in den Rundbogen, in den Zwickelfüllungen, im Teppichmotiv, in der Gesichtsbildung usw. keinen Grund, nicht auch die Ellwanger Platte der Nürnberger Hütte zuzuschreiben. Es werden wiederum die Jahre um 1490 sein. Vielleicht darf man sie ein klein wenig später als das goldene Epitaph Trothas ansetzen, denn die doppelseitige mittlere Zwickelfüllung, welche dort recht pedantisch wirkt, ist hier in feinerer Art in ein einziges Motiv zusammengezogen. Merkwürdig bleibt aber immer, daß Vischer in Ellwangen nicht darauf verzichtet hat, die Mittelstütze zu unterbrechen oder fortzulassen. Denn während sie in Merseburg dazu dient,

(1) Bau- und Kunstdenkmäler, a. a. O.

die Szene, wenn auch ungeschickt, zu gliedern, so ist sie in Ellwangen um so entbehrlicher, als sie dem einen Bischofsstab unmittelbar parallel läuft. Ich möchte aber mit diesem leichten Bedenken den künstlerischen Charakter der Platte nicht antasten. Die Art, wie hier der Werkstoff behandelt ist, deutet auf einen, auch technisch sehr gewandten Meister; wohltuend ist es z. B., wie die Metallschwere zum Ausdruck gekommen ist, wohltuend desgleichen die prachtvolle Behandlung der Oberfläche, die durch den Wechsel von rauhen und glatten Teilen ein mannigfaches Spiel des Lichtes bewirkt.

Anhang.

Einzelheiten: Die Inschrift bei Georg von Schaumberg lautet: Anno. domini. millesimo. quadringentesimo. LXXV. quarta. die. marcii. februarii. obiit. reverendissimus. in. cristo. pater. et. dominus. dominus. georius. dei. et. apostolice. sedis. gracia. episcopus. bambergensis. cuius. anima. requiescat. in. sancta. pace. amen. Die Worte „LXXV. quarta. die. mēs. fe." sind nachträglich eingraviert! Die Wappen in den Ecken sind oben Schaumberg und Giech als den Eltern, unten Voith von Salzburg und Zollner von Hallburg als den beiden Großmüttern gewidmet. Die weiteren Angaben verdanke ich der steten Hilfsbereitschaft des Herrn Major von Schaumberg in Torgau, Ritterstraße 15. Der Charakter dieser Zeitschrift erlaubt mir aber nur einen kurzen Auszug. Georg war 1407 geboren, 1459 zum Bischof gewählt und ist 1475 gestorben. 1462 war er in Rom, was freilich auf sein Grabdenkmal ohne jeden Einfluß geblieben ist! Er war politisch und auch kirchlich sehr tätig, vor allen Dingen als Reformator auf geistlichem Gebiete. Daneben hat er die klassischen Studien, den Buchdruck (Albrecht Pfister) und die Bautätikeit Bambergs wesentlich gefördert; 1459 wird unter ihm die Nagelkapelle, in der alle vorher erwähnten Domherren ruhen, vollendet. Bamberg wird in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts unter ihm eine Pflegstätte für Kunst und Wissenschaft. Sein Charakter war tatkräftig, fleißig und willensstark, dabei rücksichtslos gegen sich und seine Standesgenossen, den fränkischen Adel.

Das Wappen zu seinen Füßen zeigt im ersten Feld das Bistum Bamberg, im zweiten das Stammwappen derer von Schaumberg, im dritten das Wappen der Herzöge von Meran des Dießen-Andechser-Stammes, und im vierten das Wappen von Kärnten. Mit dem dritten und vierten Felde wollte Georg die Schwerpunkte der landesherrlichen Macht seines Bistums vor Augen führen: das von ihm und seinen Vorgängern in schweren Kämpfen behauptete, nach dem Absterben der Herzöge von Meran 1248 vom Bischof nicht mehr zu Lehen vergabte Kaiserliche Landrecht und die Grafengewalt im ganzen Umfange der Lieblingsstiftung Heinrichs II., beides von den Meranern zu Lehen getragen. Dazu die kostbaren erst 1756 an Österreich verkauften Besitzungen in Kärnten mit ihren reichen Silber-, Blei- und Erzbergwerken und ihren Handelswegen nach Italien, welche damals gerade ein gleichnamiger Vetter des Bischofs siegreich als Vitztum vor den Türkeneinfällen schützte. Also: die wertvollsten Souveränitätsrechte und den wertvollsten Besitz des Bistums, stolz daneben sein altadeliges Geschlechtswappen, das außerdem zu den Meranern in altem Ministerialverhältnis stand. Das große Wappen ist demnach eine historisch und heraldisch wohl überlegte Zusammenstellung.

Die Inschrift bei Sigismund von Würzburg in Meißen lautet: Anno domini M.^{0}CCCC^{0}.1XXII^{0}. an dem heiligen kristag zu nacht ist der hochwirdig in got vater und hochgeporn furste und herr herre sigmund bischove zu wircpurg hercog zu sachsen lantgrave zu doringen und marggrave zu missen ec. verscheiden der hie begraben leyt dem got gnädig sly.

Bischof Sigismund von Würzburg war ein Sohn Friedrichs des Streitbaren, um dessen Tumba herum in Meißen seine nächsten Angehörigen unter den bekannten Erzplatten ruhen. S. wurde 1417 geboren, war 1440—43 Bischof von Würzburg, wurde dann wegen schwerer Verfehlungen seines Amtes entsetzt und starb 1471 am 24. Dezember. Die Grabplatte trägt zwar deutlich das Datum 1472; vielleicht ist die Vertauschung durch den Weihnachtstag, mit welchem für den Christen das neue Jahr beginnt, zu erklären; so wenigstens meint Johannes Cramer, Metallne Grabplatten in Sachsen, 1912, S. 38, der auch darauf hinweist, daß die oft genannten Todesjahre 1457 und 63 falsch seien. 1457 gibt z. B. die wundervolle Publikation von Donadini und Aarland, Die Grabdenkmäler der Erlauchten Wettiner Fürsten . . . . in Meißen, Leipzig 1898, an.

Die Platte mißt 1,53 × 2,64, ist also erheblich niedriger, aber etwas breiter als die Schaumbergplatte, wodurch sie ein wenig schwerfällig wirkt.

Das kräftige Relief der Figur ist etwas abgetreten und abgeputzt. Der Mund des Bischofs ist leicht geöffnet; es ist falsch, wenn Donadini ihn geschlossen zeigt! Die Pupillen sind ebenso wie bei Schaumberg als Löcher gegeben; auch das ist bei Donadini richtig zu stellen.

Die Inschrift bei Dietrich von Schönberg lautet: Anno. domini. MCCCCLXXVI. In. Bona. sexta feria. que. fuit. duodecima. mensis. Aprilis. Obiyt. Reverendus. In. christo. pater. et. dominus.

Abb. 22. Bamberg, Dom. Ostchor.
Bischof Heinrich III., † 1501.
Aufnahme Stoedtner.

Abb. 21. Meissen, Dom.
Kurfürst Ernst, † 1486. Oberteil seiner Grabplatte nach Donadini u. Aarland,
Grabdenkm. d. Wettiner Fürsten. Vgl. Abb. 22.

Abb. 23. Bamberg, Dom. Westchor.
Bischof Georg II., † 1505.
Aufnahme Stödtner, Berlin.

uck von Trau & Schwab, Graphische Kunstanstalt, Dresden 19

Abb. 24. Bamberg, Dom. Nagelkapelle.
Daniel v. Redwitz, † 1537.
Aufnahme Höffle, Bamberg.

Abb. 25. Bamberg, Dom. Nagelkapelle.
Georg v. Bibra, † 1536.
Aufnahme Höffle, Bamberg.

Dominus. Theodoricus. de. schonberg. Episcopus. huius. ecclesiae. cuius. anima. requiescat. in pace. amen. — Die Wappen beziehen sich oben auf Schönberg und Heynitz als die Eltern, unten auf Honsperg und Karras als die beiderseitigen Großmütter.

Der Rundbogen zu Häupten hat nie auf Säulen geruht, so wenig wie bei Joh. v. Ebnet (gest. 1472, Abb. 3) oder Hertnid v. Stein (gest. 1491, Abb. 4). Mit beiden teilt der Bischof die Gewohnheit, daß der ziemlich schlichte Baldachinbogen mitsamt den Vierpässen zur oberen Inschriftzeile gehört.

Während Ebnet noch die älte Art der Nichtverbindung zwischen Vierpaß und Zeile aufweist, ist bei Stein ebenso wie bei Bischof Schönberg der Vierpaß etwas verlängert und mit geradem Abschluß gegeben. Die beiden ähneln sich auch darin, daß sie in den Zwickeln ein verwandtes Maßwerkmuster aufweisen. Mit der fast gleichaltrigen Platte Ebnets berührt sich die Schönbergsche auch insofern, als der Rundbogen genau über dem Scheitel durch eine wagerechte Linie durchschnitten wird.

Die Inschrift auf der Ellwanger Platte lautet: Anno. dominice. incarnacionis. dcc. lXIIII. Regnentibus. carolo. manno. et. pippino. fratribus. constructum. est. hoc. monasterium. Elwangen. a. beato. hariolfo. et. erlofo. fratre. eius. luigonice. urbis. episcopo. huius. loci. fundatoribus. in. tumulo. hoc. quiescentibus.

Die Ellwanger Platte hat Haßler der Nürnberger Hütte erstmalig zugewiesen, vgl. Württemberg. Jahrbuch für Vaterländische Geschichte usw. 1862, Heft 1, S. 99. Döbner hat eine nähere Beschreibung geliefert, vgl. Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 1892, 187. Die Platte zeigt die beiden Brüder Hariolf und Erlolf, wie sie die von ihnen im 8. Jahrhundert gestiftete Klosterkirche über ihren Häuptern halten. Das Kirchenmodell scheint mit größter Treue verfertigt zu sein, denn selbst solche Kleinigkeiten wie der messingne Löwenkopf an der südlichen Eingangstür sind nicht vergessen. Das Denkmal scheint in drei Teilen gegossen zu sein. Die obere Trennungslinie läuft quer durch die ganze Tafel in Höhe der Bischofsmützen, die untere etwa in Hüfthöhe. In ähnlicher Weise sind andere Vischerplatten gegossen[1]).

Die zeitliche Bestimmung schwankt beträchtlich. Dehio schlägt im Handbuch etwa 1464 als das Jubiläumsjahr der Stiftskirche vor. Döbner denkt an 1496. Ich selber gehe wenige Jahre weiter zurück, s. o.

Die Schrift ist noch von einer gewissen Unsicherheit, was man leicht beim Blick auf die obere Zeile erkennt, deren Buchstaben zwar sorgfältig geschnitten sind, aber im Guß offenbar sich ein klein wenig verschoben haben; r gleich i begegnet nicht; das A von Anno habe ich bereits erwähnt, ebenso den Schlußpunkt.

Wenn die Kurven der Bischofsstäbe auf den vorbesprochenen Platten größer und kunstvoller ausgebildet sind, so darf dem keine Bedeutung beigelegt werden, denn Vischer hatte offensichtlich keinen Platz hierfür zur Verfügung. Recht unwahrscheinlich dagegen wirkt es, wie die beiden Kirchenfürsten das schwere Modell lediglich an der Vorderkante halten. Von Eckwappen mußte im Hinblick auf die sagenhafte Herkunft der beiden Bischöfe abgesehen werden. Das Wappen zu ihren Füßen (auf einem ebenso einfachen Rundschild wie auf der goldenen Tafel Trothas) zeigt zweimal das Propsteiwappen von Ellwangen, zweimal vier Lilien, die möglicherweise auf Frankreich deuten, woher die Bischöfe gekommen sein sollen, vgl. Döbner, a. a. O., S. 181.

b) Die übrigen Bamberger Bischofsplatten.

Die Darstellung vereinfacht sich jetzt wesentlich. Denn einmal sind die folgenden drei Bischofsplatten wieder sämtlich in Bamberg und andererseits ist ihr nürnbergischer ja vischerischer Ursprung zweimal urkundlich belegt, so daß wir nicht den mindesten Anlaß haben, nicht auch die dritte Platte dieser Gruppe der berühmten Hütte zuzuweisen.

Das älteste Werk, das wir mit Vischer in eine hinreichend feste Verbindung bringen dürfen, ist die Platte des Bischofs Heinrich III. Groß von Trockau (Abb. 22, erwählt 1487, gest. 1501), denn es ist uns überliefert, daß das Denkmal „von Nürnberg herüber“ gebracht sei, und es stimmt mit den beiden folgenden, von denen das eine urkundlich geradezu als Arbeit Vischers bezeichnet ist, so wesentlich überein, daß wir ruhig die Worte „von Nürnberg“ mit der Vischerschen Hütte identifizieren dürfen. In der fürstlich bambergischen Kammerrechnung vom

(1) z. B. Felix Paniewski, Posen, Dominikanerkirche (Abb. in Simons Aufsatz in der Festschrift für Schmarsow). Ebenso Lukas und Uriel von Gorka im Posener Dom, ferner auch A. Szamotulski in Samter (gute Aufnahmen bei Ulatowski, Posen, Wilhelmplatz 17). Vgl. ferner Friedrich Kasimir in Krakau (Abb. bei Daun).

Jahre 1492/93 heißt es: „61 fl. geben von meines gnädigen Herrn von Bamberg bilwerk über seiner Gnaden Sepultur zu machen, nämlich 60 fl. nach laut des gedings, und $^1/_2$ fl. zu Trinkgeld und $^1/_2$ fl. zu Fuhrlohn." Ferner: „3 Pfd. 10 Pfen. geben von 4 Centner zu 25 Pfenn. von meines gnäd. Herrn Epitafium von Nürnberg herüber zu führen"[1]).

Der stilistische Zusammenhang mit der Schaumbergplatte ist angesichts der Abbildungen ohne weiteres klar. Aber der Löwe ruht diesmal nicht auf einem Sockel, auch ist die Platte wesentlich kleiner (2,27 m zu 1,14 m) und das Relief nicht entfernt so scharf. Der Faltenwurf ist im Gegenteil bedeutend sanfter, der Gesichtsausdruck milder, die Figur etwas breiter und dadurch nicht mehr so „gotisch"[2]). Die Haare und die Mähne, ja der ganze Löwe sind abweichend behandelt. Trotz alledem ist diese zweite Bamberger Platte ohne das Schaumbergische Vorbild nicht zu denken.

Das Bamberger Denkmal hat aber zum Teil noch ein zweites Vorbild, dessen man sich nicht so leicht erinnert, weil es in einer ganz anderen Technik und wesentlich reicher gehalten ist. Ich meine wiederum eine Meißener Platte und erinnere daran, daß bereits das Merseburger Trotha-Denkmal voraussetzte, daß Peter Vischer die Meißener Platte des Bischofs Dietrich von Schönberg (Abb. 17) kennengelernt hatte. Das Vorbild, das ich jetzt im Auge habe, ist die gravierte Gedenktafel des Kurfürsten Ernst in der Fürstenkapelle des dortigen Doms. Der Zusammenhang liegt nur im Maßwerk. An der Hand der Abbildungen wird man leicht feststellen können, daß sich alle wesentlichen Motive wie die umgebogenen seitlichen Stabenden (die wie die Krümmung eines Bischofsstabes anmuten), die Bogenfragmente zu Häupten, die Fenster, das Laubwerk auf dem Maßwerkbogen und manches andere wiederholen. Die Meißener Platte ist nach dem Tode des 1486 gestorbenen Herzogs geschaffen; sie lag nach Gurlitt[3]) bereits 1489. Die Bamberger ist, wie sich aus der vorher zitierten Rechnung ergibt, spätestens 1492 gegossen. Danach liegt also nur ein Abstand von etwa drei Jahren zwischen beiden Werken, der ihren stilistischen Zusammenhang um so natürlicher erscheinen läßt.

Im ganzen betrachtet gehört diese Bamberger Platte nicht zu den besten Werken der Hütte. Besonders das eben erwähnte Maßwerk ist schwach und energielos geraten[4]).

Dadurch steht die Groß-Platte im denkbar schärfsten Gegensatz zur folgenden des Bischofs Veit I. Truchseß von Pommersfelden. Veit regierte von 1501 bis 1503. Sein Denkmal ist nach seinem Tode entstanden. Es mißt wie das seines Vorgängers Heinrich 2,28 m zu 1, 14 m.

Die Platte ist nach dem Vorbild Heinrichs geschaffen. Der Gesichtsausdruck ist auch hier nicht ganz glücklich, denn er trägt etwas Stechendes und Asketisches, was kaum gewollt war und was auch der Lebensführung der damaligen Kirchenfürsten im allgemeinen wenig entsprach. Weitaus das Schönste an ihr ist das spätgotische Laub- und Astwerk, das hier in einer wunderbar lebensvollen Art gegeben ist. Hierin unterscheidet sich die Platte auf das vorteilhafteste von der-

(1) (Joseph Heller) Beschreibung der Bischöfl. Grabdenkmäler i. d. Domkirche zu Bamberg. Nürnberg 1827, S. 28 ff.

(2) Charakteristisch in diesem Sinne ist es auch, wie auf der Platte Heinrichs III. die beiden Stabenden wesentlich weiter vom Kopfe entfernt gehalten werden, so daß auch dadurch der Eindruck einer größeren Breite hervorgerufen wird.

(3) Vgl. Kleine Beiträge zu P. Vischer V, 264 ff. (M. f. K., XI., 245 ff.), wo die kunstgesch. Stellung des Denkmals besprochen ist.

(4) Da das Denkmal vor dem Tode des Bischofs geschaffen ist, mußte das Sterbedatum nachträglich eingefügt werden. Bei genauer Betrachtung erkennt man deutlich, daß die Zeichen „C I. XXX. Martii" erst später mit der Hand eingraviert sind. Dementsprechend heißt es in der Kammerrechnung von 1500/01: „6 fl. Meister Marx [Streubel] Goldschmid von der Jahrzahl auf meines gnäd. Herrn Seligen Leichenstein auszugraben." (J. Heller) Beschreibung . . . . S. 29.

jenigen ihres Vorgängers. Ja man kann ruhig sagen, daß es in Deutschland weder 100 Jahre vorher noch nachher einen Gießer gegeben habe, der in solcher Weise den organischen Wuchs einer Ranke oder den Widerstand eines knorrigen Astes zu geben imstande war.

Die Urheberschaft Vischers ist nicht bezeugt, jedoch im Hinblick auf die vorige und vor allem auf die folgende Bamberger Platte nicht im mindesten zu bezweifeln.

Endlich die letzte und schönste der Bamberger Bischofsplatten, diejenige Georgs II. von Ebnet, welcher 1503 zum Nachfolger des eben genannten Veit erwählt wurde und schon 1505 starb (Abb. 23). Seine Platte ist in jeder Beziehung nach dem Vorbild der vorigen gearbeitet. Die Gußteilungen und Größenverhältnisse sind die gleichen. Abweichungen ergeben sich nur in Kleinigkeiten, etwa in den Tatzen des Löwen oder in dem Laubwerk zu Häupten des Bischofs. Gleichwohl wirkt diese Platte unendlich viel schöner. Trotz ihrer beträchtlichen Größe erscheint sie fast zierlich; der Faltenwurf gleitet in sanften Wellen über den Körper. Das Gesicht ist wunderbar milde, und fein durchmodelliert. Das Brokatmuster ist diskret und belebend gehalten. Das naturalistisch bewegte Astwerk steht in feinem Gegensatz zu der Ruhe der Figur. Zu alledem kommt noch der warme bräunliche Ton des Steinuntergrundes, der hier — die Platte befindet sich als einzige auf dem Westchor — besonders schön mit dem dunklen Erz harmoniert.

Von diesem Denkmal ist es nun urkundlich bezeugt, daß es von Peter Vischer stammt, denn in der fürstbischöflichen Kammerrechnung von 1505/06 heißt es: „60 Gulden geben Meister Peter Vischer Rothschmied zu Nürnberg von Bischof Jörgen seligen Messingen Guß- oder Grabstein zu machen, der ihm durch Linhard Helt[1]) also zu machen angedingt, und aus Befehl meines gnäd. Herrn zu zalen geschafft ist."

Durch einen glücklichen Umstand hat sich auch die Kammerrechnung von 1504/05 erhalten, aus welcher sich ergibt, daß Wolfgang Katzheimer die Visierung geliefert hat. Es heißt dort: „Drei Pfund Meister Wolfgang Maler von einer Visirung zum Guß über Bischof Georgs Leichenstein."

Worin Katzheimers Vorzeichnung bestand, ist kaum zu sagen, vielleicht nur in der Übermittlung der Gesichtszüge, denn alles übrige war ja durch die vorhergehenden Platten festgelegt[2]).

Anhang.

Einzelheiten: Die Inschrift bei Heinrich III. Gross von Trockau lautet: Anno. domini. M.CCCCCI. XXX. mensis. Martij. obiit. Reverendissimus. in. Christo. pater. et. dominus. dominus. Henricus. dei. et. apostolice. sedis. gracia. episcopus. bambergensis. cuius. anima. requiescat. in. sancta. pace.

Nach dem Vorbild der Schaumbergplatte (und im Gegensatz zu den beiden Meißener Werken) zeigen die Vierpässe die Ahnenprobe des Bischofs: man sieht oben die Wappen von Groß von Trockau und Lichtenstein als der Eltern und unten von Marschall und Künsberg als der beiderseitigen Großmütter. Der Löwe hält das Landes- und Familienwappen.

Die Figur mitsamt dem Löwen ist aus einem einzigen Stück gegossen. Jedoch sind die übertretenden Teile der Stäbe wie gewöhnlich für sich gearbeitet. Unter dem rechten Ellenbogen ist ein kleines Stück eingesetzt. Die vier Ecksymbole sind diesmal für sich gegossen und der Schriftrand aus sechs Teilen zusammengesetzt, wobei das Maßwerk mit dem oberen Schriftrand aus einem Stück besteht. Im Gegensatz zur Schaumbergplatte zeigen die Eckwappen den vischerischen geradlinigen Abschluß. Eine kleine Besonderheit ist es dabei, daß die untersten Enden der Säulenbasen hier nicht mit den Vierpässen zusammengegossen sind (Gegensatz die nächste Platte).

Die Inschrift läßt auffallenderweise ein Stückchen des Randes unbenutzt (Gegensatz die folgende Platte).

(1) Dieser besorgte fast alle Ausgaben für die bischöfliche Regierung zu Nürnberg.
(2) Über Katzheimer vgl. Heller im Archiv für Geschichte und Altertumskunde des Obermainkreises 1832, 94. Nach einer Vermutung Gümbels im Repertorium 1903, 98 wird diese Bamberger Platte von Vischer in einem Briefe an Schreyer vom 4. Dezember 1505 mit folgenden Worten erwähnt: „wann (d. h. weil) ich wider ein gross werck verdinck hab".

Das A von Anno ist das des Schaumbergmeisters.

Die Inschrift bei Veit I. lautet: Anno domini M.CCCCC.III. Septima. mensis. Septembris. obiit. Reverendissimus. in. christo. pater. et dominus. dominus vitus. dei et apostolice. Sedis gracia. Episcopus. Bambergensis. Cujus. anima requiescat. in. Sancta. pace. Amen.

Dia Vierpässe weisen oben die Wappen von Truchseß und Lichtenstein als der Eltern und unten von Wilhelmsdorf und Thünfeld als der beiderseitigen Großmütter auf. Der Löwe zu Füßen hält einen Schild mit dem Landes- und Familienwappen. Die Figur des Bischofs ist wie immer bei Vischer aus einem einzigen Stück; die Endigungen der Stäbe sind wieder für sich gegossen. Der Rand besteht wiederum aus sechs Teilen, jedoch haften die Vierpässe (im Gegensatz zur vorigen Platte) an den Querstreifen; zum oberen gehört außerdem das Laubwerk bis zum Ansatz der Säulen. Die Vierpässe schneiden geradlinig ab, und zwar geht auf dem unteren die Schnittlinie durch die Säulenfüße hindurch. Der Schriftcharakter ist, auch hinsichtlich des großen A, der gleiche. Jedoch ist am Schluß der überschießende Raum diesmal mit einem Fabeltier ausgefüllt, dessen weiche, geschmeidige Art das Wachsmodell und die in der Übertragung so wundervoll geübte Hand Peter Vischers erkennen lassen.

Die Inschrift bei Georg II. von Ebnet lautet: Anno. a. nativitate. domini. M.CCCCC.V. XXX. die. mensis. Januarij. obiit. Reverendus. in. christo. pater. et. dominus. dominus Georgius. dei. et apostolice. Sedis. gracia. Episcopus. Bambergensis. cujus. anima. requiescat. in. Sancta. pace. amen.

In den Ecken erblickt man oben die Wappen von Ebnet und Herbelstadt als der Eltern, und unten von Künsberg und Rotenhan als der beiderseitigen Großmütter. Der Löwe zu Füßen hält wieder das Landes- und Familienwappen.

III. Die Renaissanceplatten.

1. Das Denkmal des Daniel von Redwitz.

In diesem Kapitel ist vor allem von einem schönen, unbeachteten Werke zu berichten, das mit höchster Wahrscheinlichkeit der Vischerschen Hütte gehört. Es ist die Grabplatte des Daniel von Redwitz, welcher 1537 starb (Abb. 24). Da die Platte erst nach dem Tode des Domherrn entstanden ist, so besteht kein Zweifel, daß aus der Vischerfamilie nur Hans in Betracht kommt. Das Denkmal ist merkwürdigerweise bisher niemals für die Nürnberger Hütte in Anspruch genommen worden. Ich muß daher kurz auf einige charakteristische Einzelheiten eingehen, lasse die künstlerische Qualität vorläufig beiseite und spreche nur von dem Technischen. Zunächst die Vierpässe. Sie haben die alte gotische Form mit den übertretenden zwei Seiten getreulich erhalten und schließen in der bekannten Weise ein Wappenbild ein. Auch der Schriftcharakter bietet nichts, was uns befremden könnte; der verzierte Punkt hinter der 28 oder das A von Aprilis mit seinem ganz schwach angedeuteten „Sägeschnitt“ am ersten senkrechten Abstrich ist uns ja geläufig. Ebenso ist die Gußteilung die bekannte: das ganze Mittelstück ist für sich gegossen, der Rand hätte wie meist in sechs Stücken gefertigt werden können, ist aber dadurch, daß die beiden unteren Wappen für sich gegossen sind, schließlich in acht Stücken hergestellt worden, und zwar gehören zur oberen Schriftzeile wie gewöhnlich die beiden Vierpässe, die mit geradem Schnitt endigen. Die beiden Längsstreifen sind je einmal geteilt, wobei zu beachten ist, daß die unteren Stücke erneuert sind. Die untere Schriftzeile ist für sich gegossen, merkwürdigerweise aber nicht wie oben mitsamt den Vierpässen; diese, die wieder den geraden Schnitt zeigen, sind vielmehr Modelle für sich gewesen; da nun aber zwischen dem linken Wappen und den angrenzenden Buchstaben der Inschrift ein toter Raum ins Auge fällt, so mag es wohl sein, daß hier im Wachsmodell im letzten Augenblick eine Korrektur getroffen ist, so daß für den ganzen Schriftrahmen die normale Sechsteilung — vielleicht einmal — vorhanden war.

Der dunkle Standort in der Nagelkapelle hat es nicht ermöglicht, die feine Renaissanceornamentik mit der wünschenswerten Schärfe zur Wiedergabe zu bringen. Insbesondere leiden darunter die uns wohlbekannten Engelputten — legitime Vischerkinder, die wir auf den Werken der Nürnberger Hütte oft antreffen. Gleich die viertnächste Platte, deren Vischersche Herkunft urkundlich bezeugt ist, zeigt sie

an derselben Stelle (Abb. 25). Ganz im Geiste der Nürnberger Frührenaissance ist auch die zierliche, geistvolle Ornamentik gehalten, die sich auf der Architektur ausbreitet. Sie ist teilweise etwas sorglos geschnitten, aber auch das entspricht durchaus Vischerscher Gewohnheit, wie der Vergleich mit dem Denkmal des Propstes Anton Kreß in der Nürnberger St. Lorenzkirche, gest. 1513, deutlich zeigt. So verschieden beide Werke einander auf den ersten Blick auch sind, sie haben ni ihrer Architektur doch manches Verwandte; man muß nur einmal von dem gotischen Schriftrande bei Redwitz absehen, um das Gemeinsame zu fühlen. Es äußert sich dann sogar in den Engelputten[1]).

Endlich noch ein Wort über die Figur selber. Sie steht nicht genau vor der Mitte, auch nicht genau in der Vorderansicht, aber gerade durch diese kaum merkliche Verschiebung ist dem einfachen Standmotiv Reiz verliehen. Der Kopf dagegen ist durch eine leichte Neigung unter die Mitte des Bogens gebracht, und dadurch entsteht ein neuer Kontrast, der der Figur unmerkbar Belebung verleiht. Auch ist die geringe Verschiebung der Schultern nun wundervoll ausgeglichen, so daß uns die Figur harmonisch von ihrem Rundbogen umfangen zu sein scheint. — Das Haupt des Domherrn ist jugendlich gehalten und ein feiner, elegischer Ausdruck liegt in seinen Zügen. Auch dadurch ergibt sich ein Wechselspiel, denn die Heiterkeit des Ornaments steht durchaus im Gegensatz zu der ruhigen Würde der Gestalt.

Im Anschluß an früher Gesagtes muß ich noch darauf aufmerksam machen, daß im Untergewand des Domherrn, das in feine Falten gelegt ist, eine glatte Bahn ins Auge fällt. Auf den vorigen Denkmälern, etwa bei Seckendorf (Abb. 6), diente solch ruhiger Streifen dazu, das Spielbein anzudeuten. Bei Redwitz dagegen scheint das Motiv seine Bedeutung verloren zu haben und mehr oder minder gedankenlos angewandt zu sein.

Alles in allem ist diese Redwitzplatte vielleicht das letzte bedeutende Werk der Nürnberger Hütte oder richtiger Hans Vischers gewesen. Man spürt ganz deutlich, daß es auch diesem Sohne nicht an Talent gebrach. Er handhabte das Ornament oft so geistvoll und zierlich wie sein Bruder Peter und wußte durch leichte Verschiebungen der Figur eine feine, zurückhaltende Bewegung zu geben. Wenn trotzdem die Hütte unter ihm rasch ihrem Ende zueilte, so mögen Ursachen geltend gewesen sein, die uns unbekannt sind. Seine Redwitzplatte, sein Berliner Kurfürstendenkmal und seine Aschaffenburger Madonna zeigen, daß auch er durchaus das Zeug zu großen Dingen hatte.

Anhang.

Einzelheiten: Die Inschrift bei Daniel von Redwitz lautet: Anno domini 1537 feria Sexta post Jubilate 28. Mensis Aprilis Obiit dominus Daniel de Redwitz Canonicus et Archidiaconus huius ecclesiae cuius anima Requiescat in pace Amen.

Die Eckfüllungen, die nicht durchbrochen gegossen sind, zeigen oben die Wappen von Redwitz und Fuchs als der Eltern, unten von Künsberg und Stiebar als der Großmütter. Über die Gußteilung habe ich bereits gesprochen. Das Almutium ist nicht als Pelz charakterisiert, auch ist es mit auffallend wenig Quasten besetzt. Hervorzuheben ist noch, daß die Platte nirgends den Steinuntergrund hervortreten läßt.

Die Platte des Daniel von Redwitz, gest. 1537, ist das unmittelbare Vorbild für die Denkmale des Willibald von Redwitz, gest. 1540, Reimer von Streitberg, gest. 1541, und Jodocus von Rüsenbach, gest. 1545, geworden. Alle drei Werke sind aber so unbedeutend und so sehr im Handwerklichen steckengeblieben, daß man nicht in die Versuchung kommt, sie dem Hans Vischer zuzuweisen[2]).

(1) Abbildung siehe Monatshefte XI, Tafel 58. Daun 67.

(2) Abbildungen stehen gern zur Verfügung. Desgleichen von allen anderen in diesem Aufsatz erwähnten Platten, z. B. auch von Wilh. von Limburg, gest. 1517, und Paul von Schwarzen-

Zum Glück aber hat sich auch eine Urkunde erhalten, welche das Streitbergdenkmal als eine Arbeit des Kunz Mülig erklärt[1]).

2. Das Denkmal des Georg von Bibra, gest. 1536.

Ich bin zum Schluß in der Lage, ein urkundlich beglaubigtes Werk Vischers, das in der Literatur so gut wie unbekannt ist, anführen zu können. Es ist das Denkmal Georgs von Bibra, gest. 1536. Ich beginne mit den Nachrichten.

1. In den Beiträgen zur Familiengeschichte .... von Bibra (3 Bde., München 1880ff.) heißt es S. 225: Georg von Bibra, Senior und Cellarius des Domstiftes Bamberg, wünscht in seinem Testament eine Metallplatte „etwa wie der Domherr Graf von Wertheim eine habe". Hiermit ist voraussichtlich der Propst Albert Graf von Wertheim, gest. 1466, gemeint, dessen Denkmal bereits S. 184 erwähnt wurde. Es ist eine heraldische Platte, die mit dem heutigen ausgeführten Bibradenkmal keinerlei Verwandtschaft hat.

2. S. 226 heißt es: Das von Peter Vischer gefertigte Epitaph wurde, weil es für zu groß und wider Gebrauch und Ordnung befunden wurde, gar nicht aufgestellt, Vischer indes entschädigt, der dafür ein schmaleres und niedrigeres zusicherte (Bamberger Archiv). Späterhin wandte sich Peters Bruder Hans um Zahlung der dafür noch rückständigen 22 fl. an die Testamentsvollstrecker Georgs. — Ob hier Peter Vischer mit Recht erwähnt wird, ist zweifelhaft! Die Platte wurde jedenfalls zurückgewiesen, vielleicht weil sie sich an die sehr große heraldische des eben erwähnten Grafen von Wertheim angeschlossen hatte! Heraldische Platten mögen damals in der Nagelkapelle nicht mehr beliebt gewesen sein. Das neue Denkmal wäre danach also das heutige, welches nur 1,60 m hoch ist.

3. Über die Zahlung der ausstehenden 22 fl. heißt es in Zahns Jahrbüchern der Kunstwissenschaft I (1868), 224: Hans hatte für Georg von Bibra ein Epitaph gegossen, konnte aber keine Bezahlung erlangen. Deshalb ließ er durch den Rath (von Nürnberg) an Bischof Weygandt von Bamberg das Ansuchen stellen, dieser möge die Testamentarier des Georg von Bibra zur Bezahlung der noch ausständigen 22 fl. anhalten.

4. Nach einer freundlichen Mitteilung des Kreisarchivs Bamberg findet sich in dem Domkapitels-Protokollbuch von 1538, S. 251, unter dem Randvermerk „Epitaphium Herrn Georgen von Bibra zuzalenn" folgendes: „Mittwochen nach Erhardi. Mein genediger Herre vom Bamberg solt mit dem Dechant Zue Sanct Steffan unn Hannßen Spanfelder stulbrueder sovil hanndeln lassenn, domit Hanns Vischer Burger Zue Nurmberg, seynes gemachten guß unnd Epitaphien vergnugt (= befriedigt) unnd bezalt werde, unnd solcher guß auß der Sepultur geschafft."

Das verworfene Denkmal war also 1538 fertig; das neue, welches die Abbildung zeigt, kann erst später entstanden sein.

berg, gest. 1535, die beide gleichfalls kaum mit der Vischerhütte in Verbindung gebracht werden dürfen. Beide sind, trotz dem beträchtlichen Aufwand äußerer Mittel, recht handwerkliche Arbeiten. (1) F. F. Leitschuh erwähnt in seinem Bande „Bamberg" (Berühmte Kunststätten 63, S. 95) diese Urkunde, natürlich ohne ihren Wortlaut anzuführen. Ich wüßte auch nicht, wo dieser gedruckt ist. L. wirft übrigens die Frage auf, ob Müligs Arbeit aus Forchheim stamme. — Ich möchte die Gelegenheit benutzen, auf ein kleines, sehr viel feineres Denkmal in der Bamberger Michaelskirche, das L. merkwürdigerweise nicht erwähnt, hinzuweisen. Es ist die Gedächtnistafel für Andreas Tockler, gest. 1535, in welche der Name eines Kuncz michlig eingraviert ist. Also eine merkwürdige Namensähnlichkeit, die vielleicht nicht auf Zufall beruht. Hat vielleicht ein Späterer den Namen geschrieben und dabei entstellt? — Das Figürliche dieser Platte ist hübsch in der Erfindung, weniger gelungen ist die Technik. Die Schrift ist sorgfältig und gut, Im ganzen ist dies Tocklerdenkmal eines der wenigen besseren Werke, die außerhalb der Vischerhütte entstanden. — Übrigens möchte ich auch noch daran erinnern, daß der Schwager Peter Vischers d. Ä. Peter Mülich hieß. Wahrscheinlich gehört also auch Kuncz Mülig in die Verwandtschaft des großen Nürnberger Meisters. Es ist ein Stück Mittelalter, zu beobachten, daß auch die weitere Sippschaft Vischers dem gleichen Handwerk angehörte.

5. In derselben Quelle findet sich unter dem Seitenvermerk „Den Gus aus der Sepultur zuthun" noch folgendes:

„Donerstag Anthoni.

Werkhmeister soll das schreyben so die vonn Nurmbergkh von wegenn Herrn Jörgen von Bibra seyligen gueß, meinen genedigen Herrn von Bambergkh gethan, dem Dechant Zue Sanct Steffan anzeygenn unnd Ime sagenn, das er den guß widerumb auß der Sepultur thue unnd sovil handele domit Hanns Vischer seyner Arbeytt vergnugt (befriedigt sei)."

Hier ist also von der unter 2 und 3 erwähnten Mahnung von seiten des Nürnberger Rates die Rede; der Guß soll entfernt werden. Von einem Ersatz hört man kein Wort.

Trotzdem ist ein solcher zustande gekommen, wie das vorliegende Denkmal Georgs von Bibra zeigt. Wir brauchen nicht die Befürchtung auszusprechen, daß es etwa von einem anderen Gießer herrühre. Ist der Typus des Bibradenkmals auch isoliert, so spricht doch nicht nur die technische Qualität für eine geschickte Hütte, sondern es zeigen sich auch geradezu kleine Verwandtschaften mit anderen Vischerwerken. Wer in der Nagelkapelle die Putten dieser Bibraplatte mit denen der eben vorher besprochenen Redwitzplatte vergleicht (die Photographien lassen hier leider im Stich), der wird leicht erkennen, daß diese nicht nur in gleicher Weise in den Zwickeln angeordnet sind, sondern daß sie ihrer ganzen körperlichen Beschaffenheit und ihrer spielenden Tätigkeit nach gewissermaßen Geschwister sind; beide Platten liegen ja auch nur ein oder zwei Jahre auseinander. Ebenso ist uns der Schriftcharakter der Bibraplatte — etwa vom Kurfürstendenkmal des Berliner Doms her — vertraut.

Im übrigen ist das Denkmal gewiß keins von den hervorragenden Werken der Nürnberger Hütte. Das ornamentale Laub- und Blattwerk hat nicht mehr den alten heraldischen Schwung und auch der Biber ist etwas lahm geraten.

Diese Platte hat nun mehr oder minder das Vorbild für diejenige des Andreas Fuchs, gest. 1543, gegeben, die aber in jeder Beziehung wesentlich gröber ausgefallen ist. Es liegt mir darum fern, sie mit Hans Vischer in Verbindung zu bringen[1]). Ebensowenig möchte ich dieses mit der gemeinsamen Tafel für Sebastian von Seckendorff, gest. 1518 und Christoph von Seckendorff, gest. 1549, tun. Dagegen will ich im Vorübergehen noch rasch auf das Bibrasche Wappen (0,62 × 0,44 m) am Schlosse Irmelshausen aufmerksam machen, welches Döbner zuerst mit Vischer in Verbindung gebracht hat. Es ist undatiert, doch liest man in dem Sandstein unter dem Wappen die Jahreszahl 1514. Döbner dürfte mit seiner Zuweisung wohl rechthaben. Die Anordnung des Wappens ist recht verwandt mit der Bamberger Platte, nur daß das Irmelshausener Wappen viel scharfliniger und schwungkräftiger ausgeführt ist[2]).

(1) Eine Aufnahme steht zur Verfügung.
(2) Ich verdanke eine gute Abbildung dem Freiherrn von Bibra, Schloß Irmelshausen. Das Wappen selber kenne ich nicht.

KLEINE BEITRÄGE ZU PETER VISCHER.

9. NEUE BEITRÄGE ZUM SEBALDUSGRAB, ZUM INNSBRUCKER KAISERGRAB UND ANDERES.[1])

Mit zehn Abbildungen auf fünf Tafeln

Von HUBERT STIERLING

Fünf chronikalische Nachrichten über den Arbeitsanteil von Vater und Sohn am Sebaldusgrab.

Wenn man einmal diejenigen deutschen Kunstwerke zusammenstellen wollte, die am lebendigsten — gleichsam als eiserner Bestand — im Bewußtsein des Volkes haften, dann würde ohne Frage das Vischersche Sebaldusgrab zu ihnen gezählt werden. Seit genau fünf Jahrhunderten wird es alljährlich von Tausenden aufgesucht, und wer es nicht persönlich gesehen hat, dem ist es sicher im Bilde begegnet, denn selten verzichtet eine Kunstgeschichte auf seine Wiedergabe. Und das mit Recht. Denn dieses Hochgrab ist nicht nur als Erzguß eine der großartigsten Leistungen aller Zeiten, sondern es steht auch als Typus fast isoliert da. Weiterhin ist es als Beispiel der Zusammenarbeit zweier Künstler, die in ihrem Wesen grundverschieden waren, eine merkwürdige Erscheinung. Und endlich ist es das erste große Werk der Frührenaissance in Deutschland, die hier mit einem Reichtum, ja mit einer Genialität in die Erscheinung tritt, die geradezu einzigartig ist. Man muß es sich immer wieder ins Gedächtnis rufen, daß diese ganze Fülle der Renaissancegestalten den Jahren 1508/09 angehört, denn auf diese Jahre sind die beiden Sockelhälften datiert. Gewiß bleibt dabei die Möglichkeit, daß der Guß selber ein ganz klein wenig später erfolgte; sicher aber liegt er vor dem Jahre 1512, denn damals schrieb der Nürnberger Schulmeister Johann Cochlaeus in seiner Ausgabe der Kosmographie des Pomponius Mela „vidi etiam totum sacellum ab eo in aes fusum imaginibusque celatum". Damals waren also das kapellenartige Gerüst und damit natürlich auch der Sockel und die mit ihm untrennbar verbundenen Renaissancefiguren gegossen; strittig kann es höchstens bleiben, ob wir diese Sockelfiguren bereits in die Jahre 1508/09 zu setzen haben oder ob der junge Peter Vischer das Wachsmodell seines Vaters erst in den Jahren 1510 und 11 so grundlegend bereichert hat. Jedenfalls war eine solche Veränderung nur im Modell möglich, denn die gotischen und die Renaissanceteile des Sockels sind ja miteinander gegossen, wie ich in dieser Zeitschrift XI, 113 ausgeführt habe.

Angesichts einer so hohen Bedeutung, die dem Sebaldusgrabe geschichtlich und künstlerisch zukommt, ist es gewiß erlaubt, kurz auf eine urkundliche Nachricht hinzuweisen, die neulich an einer Stelle veröffentlicht ist, die den wenigsten Fachgenossen zu Gesicht gekommen sein wird. Karl v. Amira hat 1918 in den Sitzungsberichten der Bayerischen Akademie der Wissenschaften die sogenannte Neubauersche Chronik veröffentlicht, welche wahrscheinlich in den Jahren 1601—16 von Wolf Neubauer d. J. zusammengeschrieben ist. Ihr Verfasser war ein Nürnberger Schankwirt, über dessen literarische Tätigkeit wir uns nicht

(1) Die früheren Beiträge zu diesem Thema sind in Bd. XII. S. 47 verzeichnet. Nachzutragen ist der 8. Beitrag über die Bamberger Platten in Bd. II, S. 182. Zu den dort angeführten drei Buchanzeigen dieses Themas kommt ferner die gemeinsame über Schottmüller, Bronze-Statuetten, Stengel, Nürnberger Messinggerät und derselbe, Die Merkzeichen der Nürnberger Rotschmiede, in Bd. XII, S. 185 dieser Zeitschrift.

Abb. 1. Schwäbisch-Gmünd, Kreuzkirche. Flügel des Sebaldus-Altars (Dürer-Schule um 1507)

Zu: HUBERT STIERLING, KLEINE BEITRÄGE ZU PETER VISCHER (IX)

Abb. 2. P. Vischer: Grabmal des Kardinals Friedrich im Dom zu Krakau. Wohl zwischen 1508 und 10
Aus: E. Förster, Denkmale deutscher Baukunst 1859

Abb. 3. Dürer: Die Bischöfe Nikolaus, Ulrich und Erasmus. Um 1508. (B. 118.) Holzschnitt

Abb. 4. Meister des Amsterdamer Kabinetts. (Lehrs Taf. 78.)

Abb. 5. P. Vischer: Der sich kratzende Hund. Braunschweig, Landesmuseum

Zu: HUBERT STIERLING, KLEINE BEITRÄGE ZU PETER VISCHER (IX)

wundern dürfen, wenn wir an die vielen Handwerker jener Zeit denken, die ähnliches unternahmen. Amira schätzt den Wert des Textes nicht hoch ein, jedoch wird vielleicht mancher, seinen eigenen Forschungen entsprechend, dieses oder jenes sich herausnotieren. Über Peter Vischer d. Ä. und den Jüngeren heißt es S. 17: „Anno 1519 Jar ist das kunstlich Messene Grab gemacht wordenn welches bey sandt Sebalt im Kor steht. dises kunstlich werck hatt ein vatter vnd sun gemacht. habenn bede die Fischer geheisen. Wick [wiegt] ann gewicht 120 Cendner vnd 14 ℔."

Das Tatsächliche dieser Nachricht ist uns bekannt. Jedoch ist es von hohem Interesse, daß hier mit aller Bestimmtheit das Sebaldusgrab dem Vater und einem einzigen Sohne zugeschrieben wird. Ich habe mich in einem früheren Aufsatze ausführlich (und zwar ohne Kenntnis dieser Nachricht) bemüht, das Sebaldusgrab im wesentlichen als Arbeit Peter Vischers d. Ä. und vor allem d. J. nachzuweisen. Insofern ist mir der bestimmte Wortlaut der Neubauerschen Chronik natürlich sehr willkommen. Nun trägt aber der Sockel des Sebaldusgrabes die nachträglich eingemeißelte Inschrift, daß das Denkmal von Peter Vischer und seinen (fünf) Söhnen vollbracht worden sei. Ich glaube nicht, daß diese Nachricht notwendig ein Gegenbeweis sein muß, denn wenn auch die übrigen Söhne mitgearbeitet haben, so mag eben doch der Löwenanteil auf den jüngeren Peter gefallen sein. Wie eine Bestätigung klingt es, wenn es in einer anderen Nachricht (s. u.) heißt, daß Hermann Vischer d. J. lediglich den Apostel Bartholomäus und einige Tabernakel geschaffen habe.

Amira erwähnt noch ein paar andere Chroniken ähnlicher Art, und es lag nun nahe, ihnen nachzugehen. Das Ergebnis ist folgendes: In der Münchner Handschrift Cgm. 2064, fol. 179 ist wiederum nur von einem einzigen Sohne die Rede: „Inn diesem Jahr ist zu Nurmberg der Sarch zu S. Sebald den Petter Vischer Rottschmidt, mit seinem Son gegosen, ... rauch (d. h. unverschnitten) aufgesetzt." Dagegen heißt es in der Münchner Handschrift Cgm. 2065, S. 273, daß das Sebaldusgrab von Peter Vischer „mit seinen Söhnen" gemacht sei. Viel genauer ist dann Cod. bav. 2070, II, Blatt 237a, wo das Werk Vischer und seinen fünf Söhnen zugeschrieben wird; es heißt dann weiter: „Aber Peter Vischer der Jüngere hatt den Mehreren theill gemacht, dann er mitt der kunst seinen vatter vnnd alle seine Brüdern übertroffen, Herman hat allein den awostele Bortholomeum vnnd etliche Tabernacel gemacht." Diese letzte Notiz deckt sich fast wörtlich mit derjenigen, die Seeger in seinem bekannten Buche über Peter Vischer den Jüngeren S. 119 veröffentlicht hat und die ich bereits in meinem früheren Aufsatze „Das Rätsel des Sebaldusgrabes", S. 124 (Bd. XI dieser Zeitschrift) ausführlich verwertet habe.

Überblickt man diese fünf Nachrichten im ganzen, so ergibt sich, daß die beiden ersten nur von einem einzigen Sohne sprechen, die 3., 4. und anscheinend auch die 5. von mehreren Söhnen, jedoch wird in der 4. und 5. Nachricht ausdrücklich wiederum dem einen Sohne (Peter d. J.) der Löwenanteil zugewiesen. Mögen die fünf Nachrichten auch mehr oder minder auf eine einzige Quelle zurückgehen, so sieht man doch, daß noch 100 Jahre nach der Vollendung des Sebaldusgrabes die Überlieferung lebendig war, daß das Denkmal im wesentlichen auf den Vater und einen einzigen Sohn zurückgehe.

Das Urbild des Sebaldusgrabes.

Unter diesem Titel habe ich im Dezemberheft 1918 auf die nahe Verwandtschaft im Aufbau des Sebaldusgrabes und des Avignoner Papstgrabes Innocenz' VI.

hingewiesen. Ich möchte heute die Fragestellung ein wenig weiter fassen und darauf aufmerksam machen, daß der Typus, der uns in Avignon begegnete, auch an anderen Orten vorkommt. Bereits Dehio hat im Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler bei der Besprechung des Sebaldusgrabes darauf hingewiesen, daß das Schema des Nürnberger Denkmals seine nächsten Verwandten in den Niederlanden habe. Ich glaube, daß es den meisten Fachgenossen wohl so gegangen ist wie mir, daß sie mit dieser Bemerkung nichts Richtiges anzufangen wußten. Es ist daher vielleicht am Platze, jetzt einige Aufklärungen zu geben, die ich teils Weizsäcker, teils eigenen Bemühungen verdanke.

Weizsäcker macht mich darauf aufmerksam, daß sich im südlichen Seitenschiff der Kathedrale von Mecheln ein sehr merkwürdiges Analogon zum Sebaldusgrab in einer Bilderserie zum Leben des hl. Romuald, einer Arbeit wohl der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, von niederländischer Hand (Orley verwandt) findet. Hier kehrt mehrfach das Bild eines in Messing gegossenen, einem geschlossenen Hochgrabe ähnlichen Baldachins wieder, unter welchem der Leichnam des Heiligen offen liegt. Der Baldachin ist in zwei Geschossen aufgebaut, unten zwischen vortretenden Pfeilern die Öffnungen nach Art einer schlichten gotischen Fensterarchitektur ausgebaut, darüber ein niedriges Obergeschoß, endlich als Krönung drei in der Längsachse nebeneinanderliegende durchbrochene Kuppeln von nahezu sphärischer Gestalt; die mittelste trägt auf dem Scheitel ein Kruzifix, die beiden anderen je eine Statuette. Ob hier ein Heiligengrab zum Vorbild diente, das einmal in Wirklichkeit vorhanden war, vermag ich nicht zu sagen. Es kommt ja auch darauf weniger an als auf die Tatsache, daß hier auf niederländischem Gebiet ein Typus vorliegt, der die allernächste Analogie, auch als Metallguß, mit dem Sebaldusgrabe aufweist. Leider ist eine Abbildung zurzeit nicht zu beschaffen.

An ein ähnliches Denkmal wird auch Dehio bei seinem Hinweis auf das niederländische Gebiet gedacht haben. Der Typus mag hier vielleicht öfter vorkommen, ja man darf nicht verwundert sein, daß er sogar auf das angrenzende westdeutsche Gebiet ausstrahlt. Im Jahresbericht des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe für 1908 findet man nämlich auf S. 39 ein kleines silbernes Gefäß für die drei geweihten Öle abgebildet, welches Brinckmann als eine westfälische Arbeit aus der Mitte des 15. Jahrhunderts anspricht; es stammt aus dem Flecken Damme nahe der westfälischen Grenze. In diesem Gefäße kehrt für den, der den eben geschilderten Typus deutlich im Gedächtnis trägt, ohne Frage ein ähnlicher wieder. Allerdings fehlt der zweigeschossige Aufbau, für den hier keine natürliche Verwendung vorlag, aber im übrigen ist die Verwandtschaft nicht zu übersehen. Das kleine Gefäß (Höhe 14,5, Unterbau 11 cm lang, 4,5 cm breit) ist von länglich rechteckiger Form; seine Seitenwände sind in Fenster und Nischen mit Heiligenfiguren aufgelöst und sein Oberbau wird wiederum aus drei Türmchen gebildet; es ruht auf vier Löwen, wie das Sebaldusgrab auf Schnecken. Brinckmann weist darauf hin, daß der Dom zu Osnabrück noch heute einen Ölbehälter bewahrt, welcher dem eben geschilderten sehr ähnlich ist. — Wer die Nachforschungen in dieser Richtung ausdehnen wollte, würde im Nordwesten unseres Vaterlandes vielleicht noch manches Stück finden, welches im Anschluß an den oben geschilderten niederländischen Typus gebildet ist.

Das vorvischerische Sebaldusgrab.

Die künstlerische Vorgeschichte des Sebaldusgrabes scheint in ein undurchdringliches Dunkel gehüllt zu sein. Wir wissen nur, daß der Heilige in jenem Sarko-

phage ruhte, der heute von dem Vischerschen Gehäuse umschlossen wird. Diese Art der Aufstellung gewährte eine sehr geringe Sicherheit, wie wir aus gelegentlichen Nachrichten über Diebstähle am Silberblech des Schreins ersehen. Infolgedessen tauchte gegen Ende des 15. Jahrhunderts der Plan auf, den Sarkophag in eine zwar durchsichtige, aber bis zu einem gewissen Grade schützende Hülle zu stellen. Als ersten uns bekannt gewordenen Niederschlag dieser Idee dürfen wir den Vischerschen Entwurf von 1488 betrachten, der heute in der Wiener Akademie der Bildenden Künste bewahrt wird und von dem Felix Dettloff in seinem Buche ‚Der Entwurf von 1488 zum Sebaldusgrab" die einzig brauchbare Abbildung gegeben hat[1]). Es tritt uns hier die bekannte Baldachinpyramide entgegen, die oft genug mit dem Krafftschen Sakramentshause in St. Lorenz verglichen ist; beide Meister waren nach Neudörffer ja eng befreundet und übten sich im gemeinsamen Entwerfen. Diese Vischersche Zeichnung kam nicht zur Ausführung, und so stand der Sebaldusschrein bis zum Jahre 1508, ja sogar noch etwas länger, ungeschützt da. Gibt es nun eine Möglichkeit, uns von seiner damaligen Existenz eine Vorstellung zu machen? Ich glaube, die Frage entschieden bejahen zu können. Weizsäcker macht mich darauf aufmerksam, daß in der Heilig-Kreuzkirche zu Schwäbisch-Gmünd sich ein gemalter Sebaldusaltar erhalten habe, auf dem zweimal ein Sarkophag wiederkehrt, welcher dem Schreine, der heutigentags von dem Vischerschen Gehäuse umgeben wird, nahe verwandt ist (Abb. 1). Ich bin dieser Anregung näher nachgegangen und glaube zu einem Ergebnis gekommen zu sein, welches Licht auf die Entwicklungsgeschichte des Sebaldusgrabes wirft.

Im Jahre 1505 lag Nürnberg unter der Geißel einer verheerenden Pest darnieder, und die benachbarten Städte füllten sich mit Scharen von Flüchtlingen. So nahm auch Schwäbisch-Gmünd am 1. August den der Kunstgeschichte rühmlichst bekannten Kirchenpfleger von St. Sebald zu Nürnberg, Sebald Schreyer, in seine Tore auf. Schreyers Frau erkrankte daselbst und ihr Leben hing längere Zeit an einem schwachen Faden. Auch ihr Gatte wurde am 6. Januar 1506 mit harter Krankheit von Gott angegriffen; auf seinem Schmerzenslager erschienen ihm Unsere Liebe Frau und sein Namenspatron St. Sebald, und in seinem Innern reifte nun der Entschluß heran, in der Gmünder Pfarrkirche, die der Mutter Gottes geweiht war, einen Altar zu Ehren St. Sebalds aufzurichten. Sein Plan kam zu Ohren des Pfarrers, der — wie ein guter Museumsdirektor — sofort die Gelegenheit erkannte, für seine Kirche eine reiche Stiftung zu erhalten. Schreyer beschreibt in seinen Aufzeichnungen, welche Albert Gümbel in den Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 1904 herausgegeben hat, umständlich und ausführlich alle begleitenden Erwägungen: es ist ein tiefer Blick in ein frommes, mittelalterliches Gemüt, der uns hier vergönnt wird; vor allem erkennen wir so recht, wie nahe das Verhältnis eines damaligen Menschen zu seinem Namenspatron sein konnte[2]). Es wurde nun eine eingefallene Turmkapelle ausgebaut, und Schreyer stiftete Gewölbe, Glasfenster, Altarbilder, Messingleuchter, Meß- und Gebetbücher, kurz alles was eine solche Stätte erforderte. Auch unterließ er es nicht, nach jener naiven Weise überall sein und seiner Ehefrau Wappen anbringen zu lassen; wo dieses in Messing geschah, wie etwa am Schlußstein des Gewölbes, dürfen

(1) Vgl. die Anzeige in Bd. X, S. 330ff. dieser Zeitschrift.

(2) Schreyer hatte ihn schon vorher durch die Celtis-Oden geehrt und war später die treibende Kraft bei der Errichtung des Vischerschen Sebaldusgrabes, das fast unmittelbar nach seiner Rückkehr in Angriff genommen wurde; vgl. Bd. XI dieser Zeitschrift, S. 257.

wir vielleicht annehmen, daß der Guß in der Vischerschen Hütte ausgeführt wurde, da Schreyer bekanntlich mit ihrem Besitzer in enger Fühlung stand; Gümbel hat uns darüber an anderer Stelle mehrfach berichtet[1]).

Das Hauptschmuckstück dieser Kapelle war natürlich ein großer Altar zu Ehren des hl. Sebald. Abbildungen finden sich im Atlas des Württembergischen Denkmälerwerkes; eine dort fehlende Gesamtaufnahme hat Gümbel in der (Leipziger) Illustrierten Zeitung vom 8./1. 1903 gegeben. Für unsere Betrachtung sind jene beiden Bilder am wichtigsten, auf welchen ein Sarkophag erscheint, der demjenigen, der heute von dem Vischerschen Meisterwerke umgeben wird, sehr ähnlich ist. Und das dürfte kein Zufall sein! Wir wissen aus Schreyers Aufzeichnungen, daß der Gmünder Altar in Nürnberg in Dürers Werkstatt gemalt worden ist. Schreyer berichtet: „dem Albr. türer fur sein müh vnd versaumnus seiner knecht zu liebung geben 7 fl. 5 Pfd. 12 dl." Die Tafeln wurden 1508 fertig, also im selben Jahr als Vischer den Sockel des Sebaldusgrabes goß und damit die neue und letzte Periode der Ausgestaltung des Sebaldusgrabes einleitete. Die eben genannten Malergesellen aber dürften die vorangehende Periode festgehalten haben. Wer skeptisch veranlagt ist, mag die Vermutung aussprechen, daß ihre Darstellung reine Phantasiearbeit sei. Das ist nicht zu widerlegen. Aber ebenso möglich ist es, daß der oder die Maler eben das dargestellt haben, was sie jahrelang vor Augen gehabt hatten und was sie auf jedem Wege von der Wohnung ihres Meisters zur Stadt hinunter sehen konnten. Es liegt durchaus kein Anlaß vor, daß sie den Auftrag, einen Sebalduschrein für Schwäbisch-Gmünd zu malen, in anderer Weise zu lösen suchten, als es in der Sebalduskirche als berühmte und wundertätige Wirklichkeit bereits da stand. Es kommt ferner hinzu, daß Sebald Schreyer ja der Kirchenmeister von St. Sebald war und gewiß gar keine andere Darstellung wünschte, als wie er sie aus seiner Nürnberger Kirche kannte. Das Vischersche Sebaldusgrab existierte in den Jahren 1506/07 höchstens erst als Zeichnung oder Wachsmodell.

Die Gmünder Bilder sind auch kulturgeschichtlich nicht ohne Interesse, weil wir zu seiten des Schreines Stangen bemerken, an welchen Verehrer diejenigen Gliedmaßen in Nachbildung aufgehängt haben, welche durch Fürsprache des Heiligen gesundet waren — ein Anblick, wie wir ihn aus katholischen Gegenden noch heute kennen und wie er in Nürnberg gleichfalls einmal existiert haben mag. Kurz erwähnt seien auch noch die beiden Altarleuchter, weil Schreyer ausdrücklich berichtet, daß er auch nach Gmünd zwei Messingleuchter auf dem Altar seines Namensheiligen gestiftet habe (Gümbel, a. a. O., 133[2]).

Zum Vorbilderwesen.

Zu dem umfangreichen Kapitel der Dürer-Benutzungen, welches ich in einem früheren Aufsatze (Monatshefte für Kunstwissenschaft XI, 249ff.) behandelt habe, ist noch folgendes nachzutragen. Auf der Grabplatte des Kardinals Friedrich im Krakauer Dom (Abb. 2) begegnen seitlich die beiden Heiligen Albertus und Stanislaus, welche den beiden Dürerschen Bischöfen Nikolaus und Erasmus auf dem Holzschnitt der drei Bischöfe (B. 118) nachgebildet sind (Abb. 3). Ich verdanke den Hinweis Weizsäcker und glaube, daß angesichts der Abbildungen eine

(1) Gümbel, Ein Brief Peter Vischers d. Ä. (an Schreyer). Repertorium 1903, 97ff.

(2) Über Schreyer vgl. die kurze, aber treffende Darstellung von Mummenhoff in der Allgemeinen Deutschen Biographie, die durch Gümbels neue Forschungen mehrfach ergänzt werden konnte.

nähere Begründung nicht erforderlich ist. Auch ein leichter Zusammenhang der mittleren Figuren wird wohl einleuchten. — Der Kardinal ist 1503 gestorben; sein Denkmal ist sicher vor 1510 vollendet, denn in diesem Jahre ließ der Bruder des Toten, König Sigismund, eine zweite Tafel hinzufügen, die auf 1510 datiert ist (Daun Abb. 12). Es ist für die Dürerforschung nicht ganz belanglos, daß wir demnach die zuerst besprochene Hauptplatte des Kardinals vor 1510 ansetzen müssen, denn damit ergibt sich für den undatierten Holzschnitt Dürers ein terminus ante quem. Campbell Dodgson hat ihn auf etwa 1508 datiert. — Übrigens scheint auch die zweite Kasimirplatte, welche die Vorderseite des Grabmals bildet, unter Benutzung eines Dürerschen Vorbildes geschaffen zu sein, worauf Simon aufmerksam gemacht hat, vgl. den vorher genannten Aufsatz, S. 250.

Beide Kasimirplatten sind stilistisch und technisch grundverschieden. Die ältere ist graviert und läßt in ferner Anlehnung das holländische Schema der ziselierten Architektur-Umrahmung erkennen; aber an Stelle der zahlreichen kleinen Nischenfiguren sehen wir hier nur je eine einzige große Gestalt. Es wäre verlockend, die Entwicklung zu schildern, die das holländische Schema bei Vischer gefunden hat, denn es läßt sich mit großer Klarheit Schritt für Schritt verfolgen, aber es kann nur an der Hand zahlreicher Abbildungen geschehen. — Die zweite Kasimirplatte, die Vorderseite des Grabmals, ist als Relief gegossen und geht stilistisch wohl auf die Hand des Sohnes zurück. Ihre leichte, scheinbar mühelose Kompositionsart erinnert an die etwa gleichzeitigen großen Reliefs aus der Sebalduslegende.

* * *

In dem Aufsatze „Vorbilder, Anregungen, Weiterbildungen“ (Monatshefte für Kunstwissenschaft XI, 245 ff.) habe ich an der Hand von 36 Belegen nachzuweisen gesucht, daß man in der Vischerschen Hütte das Gute zum Vorbilde nahm, wo es sich gerade bot. Ich habe auch darauf aufmerksam gemacht, daß eine derartige Benutzung von deutschen und italienischen Stichen durchaus im Sinne der Zeit lag und Vischer viel eher zum Guten als zum Bösen angerechnet wurde. Die Zahl dieser Anregungen erhöht sich durch den eben erfolgten Hinweis auf Dürer und durch den folgenden auf den Meister des Amsterdamer Kabinetts um zwei weitere. Felix Dettloff macht mich darauf aufmerksam, daß jener sich kratzende Hund, der im Leipziger Kunstgewerbemuseum (als Tintenfaß), im Dresdener Grünen Gewölbe, im Herzogl. Museum zu Braunschweig und an anderen Orten[1]) vorkommt, eine unleugbare Verwandtschaft mit einem sich gleichfalls kratzenden Hunde des Meisters des Amsterdamer Kabinetts (Lehrs Taf. 78) aufweist. Angesichts der Abbildungen 4 u. 5 braucht der Vergleich nicht ausgeführt zu werden. Derartige Tierdarstellungen sind in der Vischerschen Hütte durch drei Generationen beliebt gewesen. Der Großvater übte sie am Wittenberger Taufbecken und der Vater und der gleichnamige Sohn am Sebaldusgrabe und an vielen anderen Denkmälern.

Neue Urkunden zur Gesamtfamilie der Vischer.

In der Festschrift, die Albert Gümbel zu Ehren des 70. Geburtstages des Nürnberger Archivrats Mummenhoff geschrieben hat (Nürnberg 1919), findet sich ein Kapitel „Kleine Vischeriana“. Da man nun mit ziemlicher Gewißheit voraussetzen

(1) Vgl. E. W. Braun, Die Bronzen der Sammlung Guido von Rho in Wien 1908, S. 20, zu Taf. 24 b. Die beiden Braunschweiger Exemplare werden hier nicht erwähnt.

darf, daß den Fachgenossen diese sehr dankenswerten Beiträge über die Nürnberger Goldschmiedefamilie der Habeltzheimer, ferner über Georg Penz und das Hallerbuch und weiterhin die Collectaneen zur Dürer- und Vischerforschung entgehen werden, so ist ein kurzer Hinweis auf die neuen Vischerstudien hier gewiß am Platze.

Ich hebe nur das Wichtigste hervor. Gümbel stellt als Todesdatum Hermann Vischers des Älteren den 11. oder 12. Januar 1488 fest. Leider ließen sich weitere Nachrichten über den Begründer der Hütte, insbesondere über seine Herkunft, nicht ermitteln. Vielleicht war er mit einem Rotschmied Heinrich Vischer, der 1418 Bürger in Nürnberg wurde, verwandt und ebenso mit einem Rotschmied Reinhard Vischer, der 1459 Bürger und Meister wurde. Hermann Vischer selber zahlte 1453, also 6 Jahre früher, 2 fl. novi für die Erwerbung des Bürgerrechts und wurde im gleichen Jahre als Meister aufgenommen[1]). Die Summe dieser 2 fl. sagt mit aller Deutlichkeit, daß Hermann Vischer kein Nürnberger war, sondern sein Bürgerrecht erst erkaufen mußte. Er kann daher kein direkter Nachkomme jenes zuerst genannten Rotschmieds Heinrich Vischer sein, dagegen sehr wohl im Verhältnis des Neffen zu ihm stehen. Mit dem an zweiter Stelle genannten Rotschmied Reinhard Vischer dagegen könnte er im Bruderverhältnis gelebt haben; beide wären also im Zeitraum von sechs Jahren eingewandert (und Meister geworden).

Gümbels archivalische Forschungen machen uns ferner mit einem jüngeren Bruder Peter Vischers des Älteren namens Wilhelm bekannt. Er stammte aus der ersten Ehe Hermann Vischers mit einer Felicitas. — Weiterhin greift Gümbel jene merkwürdige Notiz auf, welche Kaiser Maximilian eigenhändig um etwa 1506/08 niedergeschrieben hat. Sie lautet: „item bei maister Peter ratschmid zu Nurmberg die alte frenkischen pild ab lassen malen, der er bei 3 bis 400 haben sol, als Jeronimus Haller wais." Diese sehr merkwürdigen Worte, die bereits von Hampe in den Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 16 (1904, S. 66) besprochen sind, weiß auch Gümbel nicht zu erklären[2]). Die Vermutung liegt sehr nahe, an Peter Vischer zu denken, jedoch aus welchem Grunde hätte er sich eine so stattliche Gemäldegalerie zugelegt, die er in seinem kleinen Hause gar nicht unterbringen konnte? Vielleicht ist es jedoch gar nicht nötig, an Gemälde zu denken, sondern an irgendwelche kleinen gemalten Blätter, die in Buchform vereinigt sein mochten. Vor allen Dingen scheinen mir aber Hampe und Gümbel zu übersehen, daß die Worte „alte frenkische pild" sehr wohl den Sinn von „altfränkisch, veraltet" haben können! Nach dem Grimmschen Wörterbuch I, 271 ist diese Bedeutung seit der mittelhochdeutschen Zeit ununterbrochen belegt! Maximilian hätte also auf ein Altertum im Besitze Vischers angespielt, welches Bilder enthielt. Waren es gar Fürstenporträts, so darf man vielleicht die Vermutung äußern, daß sie ihn im Hinblick auf sein Innsbrucker Grab, welches damals in Arbeit war und die Standbilder seiner Vorfahren bis in graue Vorzeiten hinauf enthalten sollte, lebhaft interessierten. — Gümbel macht übrigens weiterhin wahrscheinlich, daß die Beziehungen Maximilians zur Vischerschen Hütte nicht erst aus dem Jahre 1506, sondern vielleicht schon von 1492 datieren.

Ich übergehe Kleinigkeiten und möchte nur noch kurz darauf hinweisen, daß G. eine eigenhändige Bittschrift Hans Vischers im Kreisarchiv gefunden hat, in welcher

(1) Damit ist allerdings nicht gesagt, daß er erst im Jahre des Bürgerrechtserwerbes zuwanderte und sich nicht schon früher in Nürnberg aufhielt: Dürer, der Goldschmied saß bekanntlich 13 Jahre dort, ehe er das Bürgerrecht erwarb.

(2) Hampes Zitat scheint mir an Genauigkeit dem Gümbels nachzustehen.

er unter dem 21. August 1540 um Erhöhung seines Arbeitslohnes für das Rathausgitter in Nürnberg nachsucht. Erfolg hatte er nicht. Familiengeschichtlich ist es von Interesse, daß wir hier von Söhnen Hans Vischers hören, die in der Hütte beschäftigt waren und somit mindestens die vierte uns bekannte Generation dieser Rotschmiedfamilie vorstellen. — Es folgen dann noch eigenhändige rechnerische Aufstellungen Hans Vischers über das Fuggergitter, die in dieser Festschrift umsomehr am Platze sind, als Mummenhoff sich in seinem Rathausbuch eingehend mit diesem untergegangenen Werke beschäftigt hat, dessen Ruhm vielleicht den des Sebaldusgrabes übertroffen hätte. — Den Schluß der Gümbelschen Schrift bildet auf S. 46 der Revers, den Hans Vischer dem Nürnberger Rate auszustellen hatte, als er sich auf fünf Jahre ohne Aufgabe seines Bürgerrechts nach Eichstätt begab, wo er sein Handwerk jedoch nicht treiben durfte. Die Verfügung war ihrem Sinne nach bekannt; ihren Wortlaut jedoch teilt Gümbel nach dem Original des Kreisarchivs erstmalig mit.

Eine Handzeichnung zum Maximilians-Grabe in Innsbruck.

Das Berliner Kupferstich-Kabinett kaufte vor einigen Jahren aus dem Londoner Kunsthandel 20 Kupferstiche von Jost Amman „Die Bayerischen Fürsten", welche zu einem Buche (Sig. 1711b) zusammengestellt sind und von den Briefmalern J. F. 1591 und G. M. (Georg Mack, Nagler Mon. III, 172) 1589 koloriert sind. Dieses Büchlein bildet ungefähr das Lieblichste, was sich von damaliger Briefmalerei erhalten hat. Die hellen, fröhlichen Farben der deutschen Renaissance haben sich in einer Leuchtkraft erhalten, wie sie am ersten Tage nicht schöner gewesen sein kann. Das ist ja auch leicht verständlich, wenn man bedenkt, daß das geschlossene Buch dem Lichte nur selten ausgesetzt war. Die Farben, die überraschend zusammengestellt sind und trotzdem überall die glücklichste Harmonie bilden, decken die zugrunde liegenden Kupferstiche Ammans so völlig, daß der unbefangene Betrachter überhaupt nicht an ihre Existenz denkt.

In diesem Band war nun hinten die Zeichnung eines geharnischten Ritters mit Schild und Streitkolben eingeklebt (Abb. 6), die ohne Frage nicht zum alten Bestand des Buches gehörte und daher mit Recht heute wieder herausgenommen und unter die Handzeichnungen des 16. Jahrhunderts (4260 Deutsche Schule. 334, 1902. Kasten 114, B. 3) eingereiht ist. Die Federzeichnung ist $31^1/_2$ cm hoch und mit frischen, zugreifenden Farben aquarelliert. Die Rüstung ist hell stahlblau, die Zeugteile sind hellkarmin, ebenso die Plättchen der Ordenskette. Das Gesicht ist fleischfarben, die Löwen und die Helmkette sind dunkelrot, die Schildfläche grünbraun. Ein helles Stahlblau und ein helles Karminrot herrschen vor.

Die Zeichnung liegt unter den Unbekannten. Wer sie zuerst sieht, fühlt sich vielleicht ein wenig an die Vischerschen Königsgestalten von Artur und Theoderich in Innsbruck erinnert. Und er ist damit auch halbwegs auf der richtigen Fährte. Denn nach Innsbruck gehört das Blatt, stammt auch wohl von einem Nürnberger Meister (worauf ich zurückkomme), gehört aber nicht zu Vischer, denn im Berliner Kupferstich-Kabinett ist man in der glücklichen Lage, dieses Aquarell neben zwei andere des jüngeren Peter Vischer zu legen, die Braun dort kürzlich entdeckt hat[1]). Dabei zeigt sich sofort, daß die Formensprache des stehenden Ritters eine viel festere ist als die auf den Vischerschen Blättern, und das mit gutem Grund, denn es liegt, wie sich nachher zeigen wird, ein Zeitraum von etwa 30 Jahren zwischen

(1) Vgl. seinen Aufsatz in den Monatsheften für Kunstwissenschaft 1915, 52. (Mit Abb.)

ihnen, in denen die Renaissance den jugendlich zarten Charakter abgestreift hat und mit Bewußtsein sich einer breiteren und kräftigeren Ausdrucksweise bedient. Vischer ist 1515 vergleichsweise rokokohaft in seinen Zeichnungen, während der unbekannte Rittersmann ganz leise andeutet, daß die Renaissanceformen sich bald zum Barock entwickeln werden. Mehr Übereinstimmung herrscht dagegen in den Farben, die auf allen Blättern zurückhaltend zart und abgetönt sind. Hier geht der Rittersmann mit den Vischerschen Handzeichnungen ziemlich conform, nur daß Vischer in seinem Laubgrün merkwürdig grell ist[1]).

Ich habe bereits gesagt, daß die Berliner Zeichnung in den Kreis des Innsbrucker Kaisergrabes gehört, und zwar entspricht sie jenem nichtvischerischen „Albrecht Fürsten von Habsburg", der später in „Graf Rudolf von Habsburg" umgetauft wurde (Abb. 7 und 8). Albrecht von Habsburg entstammt dem Cod. 8329 der k. k. Hofbibliothek in Wien, welcher die Zeichnungen Gilg Sesselschreibers für die Fürstenstatuen enthält. Durch die wahrhaft grundlegenden Forschungen Davids von Schönherr sind wir nun über die Geschichte des Innsbrucker Kaisergrabes unterrichtet wie über kein anderes deutsches Denkmal[2]). Danach verhält es sich um unsere Statue folgendermaßen: Sesselschreiber lieferte den Entwurf, durfte ihn aber nicht mehr gießen, da er sich bei den vorangehenden Arbeiten derartig unzuverlässig gezeigt hatte, daß es sogar einem Maximilian, der selber so oft seine Pläne änderte, zu viel wurde. Die Ausführung wurde vielmehr Stefan Godl übertragen (Abb. 8), welcher sich ganz eng an Sesselschreibers Entwurf anlehnte. Wenn heute der Schild auf der anderen Seite steht und Helmzier, Schwert und Streitkolben fehlen, so sind das nachträgliche Änderungen oder Beraubungen. Maximilian fand (nach Schönherr, Schriften Bd. I, 205 und Jahrbuch 1890, 178) an dem Gusse seine volle Befriedigung. In der Mitte des Jahrhunderts aber scheint man anderer Meinung geworden zu sein. Denn damals entstand jene in Berlin bewahrte Handzeichnung, die ganz ersichtlich auf der Grundlage jenes Albrecht Fürst von Habsburg oder Graf Rudolf von Habsburg, wie der ausgeführte Guß Godls umgetauft wurde, geschaffen ist. Die fortschreitende Renaissance fand an jener gar zu zierlichen und etwas spielerischen Darstellung offenbar nicht mehr ihre Befriedigung und veranlaßte die prachtvolle, männlich ernste Rittergestalt, die sich uns in der Berliner Zeichnung erhalten hat. Die Abweichungen sind gering und liegen sämtlich in der Richtung der Vereinfachung (vgl. die Knäufe des Streitkolbens und des Dolches) und — sit venia verbo — der Vermännlichung. Zur Ausführung aber ist dieser neue Entwurf, wie so vieles andere, nicht mehr gekommen; man scheute jedenfalls die Kosten des Umgusses.

Über den Zeichner des Berliner Aquarells ist nichts bekannt. Mir scheint aber, daß es eine beträchtliche Verwandtschaft mit einigen anderen Zeichnungen aufweist, welche Christoph Amberger für das Kaisergrab um 1547 entwarf. Sie

(1) Bekanntlich hängt im Weimarer Goethehaus eine weitere Handzeichnung des jungen Peter Vischer, die aber dadurch, daß sie seit vielen Jahren dem Lichte ausgesetzt ist, stark verblichen ist. Hoffentlich kehrt sie baldigst in das schützende Dunkel eines Sammelkastens zurück. Ein Museum, das derartige Schätze, wohin auch Fahnen und Trachten zu rechnen sind, dauernd ausstellt, treibt Raubbau.
(2) Schönherrs großer Aufsatz erschien 1890 im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Er wurde später wieder abgedruckt in seinen Gesammelten Schriften I, (1900). Wer sich genau orientieren will, muß beide Werke nebeneinander benutzen, da im ersten die Abbildungen meist besser und zahlreicher, im zweiten dagegen die oft sehr wesentlichen Anmerkungen ergänzt sind.

Abb. 6. Amberger (?): Aquarellierte Handzeichnung im Berliner Kupferstich-Kabinett

Abb. 7. Sesselschreiber: Albrecht von Habsburg. Entwurf

Abb. 8. Godl: Rudolf (früher Albrecht) von Habsburg. Ausführung

Zu: HUBERT STIERLING, KLEINE BEITRÄGE ZU PETER VISCHER (IX)

Abb. 9. Lichtenfels (Oberfranken). Pfarrkirche: Wolf v. Schaumberg. † 1529

Abb. 10. Lichtenfels (Oberfranken.) Pfarrkirche: Walburg † 1528 und Sebastian v. Schaumberg

sind in dem Wiener Cod. 8007 der k. k. Hofbibliothek erhalten. Ich kenne die Originale nicht, besonders nicht ihre Farben. Aber nach den Abbildungen, die sich bei Schönherr[1]) von einigen Ambergerschen Handzeichnungen finden, bestehen keine stilistischen Schwierigkeiten, auch die Berliner Handzeichnung ihm zuzuweisen. Vor allen Dingen ist es die Sicherheit und Ruhe der Erscheinung, die die Berliner Zeichnung mit den Wienern verbindet. Das wichtige Kriterium der Farben muß unter den gegenwärtigen Zeitverhältnissen unerörtert bleiben.

Amberger war der dritte Nürnberger, der für das Kaiserliche Grab herangezogen wurde. Vischer hatte Arthur und Theoderich geschaffen, die nach Schönherrs Ausdruck wie zwei Ehrengäste in der Erlauchten Gesellschaft stehen[2]). Stefan Godl, der wohl aus Tirol stammte[3]), war wenigstens zur Zeit seiner Berufung als Rotschmied in Nürnberg tätig. Christoph Amberger dagegen war 1490 in Nürnberg geboren, demnach ein Altersgenosse von Peter Vischers Kindern. Er ist also in der Dürerschen Atmosphäre aufgewachsen. Der männlich ernste Gesichtsausdruck des Berliner Ritters, der sich so vorteilhaft von dem stutzerhaften des Sesselschreiber-Godlschen Bildes abhebt, wirkt unwillkürlich wie ein ferner Nachklang jenes Dürerschen Ritters trotz Tod und Teufel.

Zwei Schaumberg-Denkmäler in Lichtenfels.

Zu den wenigen guten Güssen, welche außerhalb der Vischerschen Hütte entstanden sind, gehören die beiden Lichtenfelser Schaumberg-Tafeln (Abb. 9 u. 10). Das bayerische Inventar ist noch nicht bis Oberfranken vorgeschritten, und so sind beide Denkmäler wohl nur wenigen bekannt geworden. Denn wenn Lichtenfels auch der Ausgangspunkt ist, von dem man hinaufsteigt nach Banz und Vierzehnheiligen, so bieten Stadt und Kirche für den Wandersmann doch wenig Anlaß, sich hier umzusehen, zumal wenn es ihm bekannt ist, daß der Oberfranke nicht gerade der Liebenswürdigste ist.

Die beiden Schaumbergplatten stellen Angehörige eines der denkmälerreichsten Geschlechter dar. Wir sind ihnen innerhalb dieser Vischerstudien viermal in Bamberg begegnet, wo im Dom die mächtige Grabplatte des Bischofs Georg I. und in der Nagelkapelle die Graplatten dreier Domherren bewahrt werden. Die Platte des Bischofs könnte Hermann Vischer, dem Begründer der Erzgießerfamilie, angehören; die drei Domherrnplatten fallen in die Zeit seines Sohnes und seiner Enkel, jedoch ist es fraglich, ob wir die recht minderwertigen Güsse mit ihnen in Verbindung bringen dürfen. Wesentlich höher stehen die beiden Lichtenfelser Tafeln, so hoch, daß man auf Grund ihrer Qualität ohne weiteres an die Nürnberger Hütte denkt. Dem ist aber nicht so, und ich glaube, es ist nicht zwecklos, kurz die Gründe zusammenzustellen. Zuerst ist das Format auffällig. Die Nürnberger Hütte hat sich seiner nie bedient. Solche etwa meterhohen Gedächtnistafeln kennt sie nicht. Dazu ist das älteste Lichtenfelser Denkmal, das des Wolf, in seiner zierlichen Schlankheit unverkennbar gotisch: von Gotik aber wollte man in der sehr fortschrittlichen Hütte um 1528 nichts mehr wissen! Die Doppeltafel ist nun freilich ganz in den Formen der Frührenaissance gehalten und die

(1) Jahrbuch 197 ff. Gesammelte Schriften 238 ff. Dort drei, hier zwei Abbildungen.

(2) Ich möchte bei dieser Gelegenheit darauf aufmerksam machen, daß sich zwei späte Nachzeichnungen des Theoderich in der Erlanger Universitäts-Bibliothek befinden. Sie mögen aus dem 18. Jahrhundert stammen.

(3) Schönherr, Schriften 160; Jahrbuch 145.

Form an sich könnte vischerisch sein, zumal wir ja vielleicht mit einem festen, durch Visierung vorgeschriebenen Gußauftrag zu rechnen haben. Aber die Ausführung erhebt sich nicht zu solcher Höhe. Wer vor dem Original steht, wird sofort spüren, daß die seitlichen Säulen und manches andere nicht von jener lebensvollen Energie ist, die die Nürnberger Hütte vor allen anderen auszeichnet. Das gilt auch von den Tieren und heraldischen Zutaten, besonders aber von den Fingern der Frau, die pedantisch gespreizt und viel zu dünn geraten sind. Unvischerisch ist auch die Art des Brokatmusters auf dem Kleide der Walburg, denn dieses Muster ist nachträglich wie mit dem Rädchen eingepunzt. Ich will nicht weiter in die Einzelheiten gehen, da sie an der Hand der Photographien kaum nachgeprüft werden können. Vor dem Originale spürt man leicht, daß dem Lichtenfelser Meister nicht jene eigenartige Beherrschung des Materials zu Gebote stand, welche der Nürnberger Hütte gestattete, das Weiche weich und das Harte hart erscheinen zu lassen. Wie unvischerisch ist in diesem Sinne z. B. die Binde, welche der toten Frau über das Kinn gelegt ist!

Allen diesen Bedenken zum Trotz, die hier vielleicht über Gebühr hervorgehoben sind, handelt es sich bei den Lichtenfelser Denkmälern gleichwohl um gute Arbeiten, ja manchmal um mehr als das. So ist es ein vortrefflicher Gedanke, die Figuren hinter einer Art Balustrade erscheinen zu lassen, ein Gedanke, der mit äußerst einfachen Mitteln zum Ausdruck gebracht ist und freilich wohl mehr auf das Konto des Visierers als des Gießers fällt. Es ist interessant zu beobachten, daß dem Meister der jüngeren Doppelplatte dieses Motiv noch nicht genügte, denn er schuf noch eine ganze Hallenarchitektur dazu!

Die künstlerisch wertvollere der beiden Platten ist die ältere, denn die Art, wie hier der Rittersmann charakterisiert wird, ist bewundernswert: ein Bild adliger Jugend oder richtiger Manneskraft tritt uns entgegen mit dem Schwung und der gepflegten Eleganz, die den besten Vertretern dieses Standes eigen sein mochten. Das Gesicht ist sehr lebendig durchmodelliert; Nase, Lippen, Backenknochen, Falten usw. lassen ein überaus sorgfältiges, nicht im entferntesten kleinliches Wachsmodell erkennen. Das charaktervolle Antlitz wird von einem weichen, breiten Federhut beschattet, dessen flaumiges Material in prachtvollen Gegensatz zu der metallischen Rüstung und dem scharf geschnittenen Gesichte gebracht ist. Auch technisch — und das erfordert besondere Hervorhebung — ist der Guß dieses Baretts vortrefflich geglückt, was um so größere Anerkennung verdient, da es handbreit aus der Tafel herausspringt!

Die Schrift ist auf beiden Denkmalen sehr gut, aber unvischerisch, wie man an der besonderen Ausbildung des r und manchem anderen erkennt. Die Inschriften lauten: „Als man Zelet nach der geburth Cristi Tausendt Fünfhundert und Im neunundzweintzigsten jar den Sontag nach der geburt Marie Ist verschiden der Edel und Vest Wolf von Schaumberg zu Strösendorf Des selen Gott genädig sey Amen.“ — „Nach Christi geburt XV.c vnd im XXVIII. Jar Als der Sontag nach Dorothee verschinen war. Verschid die Edel und Tugendhaffte Frau Walburg von Schaumburg geborene Fortschin von Thurnau Alss sie Freytags davor Ir erstes Kind gebar. Und ires alters noch in zweiundzwentzigk Jar allt war. Der seelen der Almechtig gott Barmhertzig und gnädig sey. Und uns alln die Ewigen Ruh verley. Amen.“

Der Schriftgrund ist vielfach beschädigt, da die schwarze Grundpaste öfter herausgefallen ist. Sie wird übrigens von Vischer nie verwandt!

Die Wappen der ersten Tafel beziehen sich oben auf Schaumberg und Bibra als die Eltern, unten auf Wallenfels und Stiebar als die beiderseitigen Großmütter.

Es ist dabei nicht von Vorteil, daß die oberen Wappen den Plattenrand überschneiden.

Die Wappen der Doppeltafel beziehen sich oben auf Schaumberg und Förtsch von Thurnau, unten auf die Mutter des Sebastian, Elisabeth von Berlichingen, und — gegen alle heraldischen Regeln — auf Sebastians zweite Frau, Ursula von Stein zu Altenstein. Dadurch ist also gesagt, daß dieses Denkmal nicht vor Beginn der neuen Ehe geschaffen sein kann; leider ist aber bisher nicht bekannt, wann der Witwer diese einging.

Anlaß zur Bestattung des Wolf von Schaumberg und seiner Schwiegertochter Walburg in der Pfarrkirche von Lichtenfels gab wahrscheinlich (außer der amtlichen Tätigkeit des energisch reformatorisch wirkenden Wolf) die reiche Stiftung des Geschlechtes zu dem 1483 erbauten Chor der Kirche, sowie die bereits in die ersten Jahre des 13. Jahrhunderts zurückreichenden Beziehungen des Schaumbergischen Geschlechts zur Stadt Lichtenfels. Ich verdanke diese persönlichen Notizen der Liebenswürdigkeit des Herrn Major von Schaumberg in Torgau.

DIE LIEBFRAUENKIRCHE IN TONGERN:
EINE NORMÄNNISCHE KIRCHE AN DER MAAS

Mit sechs Abbildungen auf drei Tafeln

Von ERNST GALL

Tongern, innerhalb des mittelalterlichen Reichsgebietes in der Diözese Lüttich unweit der Maas zwischen Lüttich und Maastricht, also im deutschen Sprachgebiet gelegen, besitzt in der Liebfrauenkirche ein sehr bedeutendes Baudenkmal, das in seiner Hauptmasse der Mitte des 13. Jahrhunderts entstammt. Kunstgeschichtlich ist die Kirche in ihrer sehr eigentümlichen Stellung noch nicht richtig erkannt. Die Lokalhistoriker haben sich zwar sehr eifrig mit ihr beschäftigt, die Literatur vorwiegend geschichtlichen und archäologischen Charakters ist ziemlich umfangreich — aber das Wesentliche ist doch noch nicht gesehen worden[1]). Die vorliegenden Zeilen wollen nur dieses hervorheben, eine Monographie oder auch nur der Abriß einer solchen ist hier nicht beabsichtigt.

Die Kirche ist 1240 zu bauen begonnen und vermutlich in raschem Zuge fertiggestellt worden. Das häufig zitierte Datum von 1286, das eine Weihe des Pfarraltars betrifft, ist belanglos, da der Altar 1284 aus der Mitte der Kirche in das Querhaus verlegt wurde. Immerhin dürfte um diese Zeit der Bau beendet sein, abgesehen von den üblichen Veränderungen aus den folgenden Jahrhunderten, die hauptsächlich die Anlage des Chores, des Querhauses und der Seitenkapellen des Langhauses betrafen. Ich gehe hierauf absichtlich nicht näher ein, denn dies alles ist recht belanglos, verglichen mit dem hohen Interesse, das dem aus der ersten Bauzeit um die Mitte des Jahrhunderts stammenden Mittelschiff zukommt. Diesem allein soll hier unsere Aufmerksamkeit gehören. Ich will auch auf eine Besprechung der augenscheinlichen Unterschiede in der Bauausführung verzichten, die zwischen dem Erdgeschoß der drei ersten westlichen Joche und dem der hier abgebildeten östlichen bestehen (Abb. 1), da das von dem eigentlichen Thema abführen würde.

Die beigefügte Aufnahme (sie beginnt beim vierten Joch von Westen) sollte eigentlich schon für sich sprechen. Wer je in seinem Leben eine normännische Kirche betreten hat, der sieht auf den ersten Blick, daß hier in Tongern normännisch geschulte Werkleute an der Arbeit waren.

Der Aufbau ist dreigeschossig: zunächst kräftige Säulen, die stämmig in die Höhe wachsen und durch reich profilierte Spitzbogen verbunden sind, darüber ein ziemlich hohes Triforium mit einfachen, spitzgeschlossenen Arkaden, endlich im Fenstergeschoß ein Laufgang, völlig frei ohne Brüstung oder Blende nach dem

(1) Geschichte und weitere Literatur bei Jean Paquay, Cartulaire de l'ancienne église collégiale et archidiaconale de Notre-Dame à Tongres. Bull. Soc. scientifique et litteraire du Limbourg. XXIV, 1906, S. 71. Ferner Ch. M. T. Thys, Monographie de l'église de Notre-Dame à Tongres. Bruxelles-Liège 1866 (mit Grundriß). Perreau, Recherches sur l'église cathédrale de Notre-Dame à Tongres. Bull. et Ann. de l'Académie d'archéologie de Belgique III, 1846, S. 28. Einiges auch bei Schayes, Histoire de l'architecture en Belgique, Brüssel, o. J. (1848 ff.), Bd. III, S. 149. — Dehio und v. Bezold erwähnen den Bau nicht. — Schayes gibt an, daß die Wölbungen im 17. Jahrhundert nach einem Brande von 1677 zerstört und wiederhergestellt seien. Die Quellen (cf. Thys, op. cit., S. 42–44) lassen das nicht erkennen, der Stil noch weniger. Es handelt sich offensichtlich um eine Behebung der Schäden, keine totale Neukonstruktion. Über die Restaurationen des 19. Jahrhunderts siehe Thys, op. cit., S. 53 ff. Baubeginn 1240. Bereits 1248 dürften namhafte Teile des Gebäudes in benutzbarem Zustande gewesen sein. Quellen bei Paquay, op. cit., S. 86 f.

Innern sich öffnend[1]). Der Aufbau ist also nach seiner Grundstruktur der typisch gotische des 13. Jahrhunderts: klar, einfach und übersichtlich. Auch die Wölbungen über rechteckigem Grundriß bieten mit der normalen Anordnung der Rippen, Gurt- und Schildbögen nichts Ungewöhnliches.

Die Verwendung der hohen Säulen im unteren Geschoß ist nichts besonders Auffallendes: sie sind weder ein Kennzeichen der Frühgotik, noch einer besonderen Schule. Man findet sie überall, von hochgotischen französischen Kirchen erwähne ich Longpont, die Kathedralen von Soissons und Chalons sur Marne, in Burgund ist Dijon, Notre-Dame und Sémur-en-Auxois, in Belgien die Gudulakirche in Brüssel und St. Martin in Ypern zu nennen, in der Normandie endlich der Langchor der Kathedrale von Rouen, die Kathedralen von Sées und Lisieux, daneben mehrere kleinere Kirchen wie Mortain, Louviers und Langrune.

Aber diese Säulen in Tongern unterscheiden sich von den eigentlich französischen sehr merklich: die Grundform der Kapitelle ist ein niedriger, runder Kelch und, was die Hauptsache ist, die Deckplatten sind ebenfalls rund mit einem gänzlich unfranzösischen Profil. Dieses besteht aus einem einfachen Wulst mit darunterliegender, sehr tief unterschnittener Kehle, die eine zwar nicht sehr breite, aber kräftige und äußerst wirkungsvolle Schattenlinie abgibt. Man wird weder im eigentlichen Frankreich noch in der Champagne ähnliches als bodenständige Arbeit finden: das sind Meißelhiebe normännisch geschulter Steinmetzen. Es kommt gar nicht auf die besondere Form des Profils an, das Entscheidende ist die kreisförmige Umrißlinie der Deckplatte und die Schattenlinie der Hohlkehle. Man wolle namentlich das letztere beachten, denn jedes normännische Profil ist durch diese Eigenart charakterisiert. An sich sind ja Schatten werfende Profile der Hochgotik überhaupt eigen, man braucht sich nur daran zu erinnern, wie die Hohlkehlen in den Profilen der Basen gegen das Ende des 12. Jahrhunderts auf eine schmale und dunkle Furche zusammengedrückt werden, aber zwischen den rein normännischen und den französischen Profilen besteht ein himmelweiter Unterschied. Zunächst in der Art, denn in der Normandie werden die ganzen Profile nur auf die Schattenlinien hin entworfen, alles übrige spricht wenig oder gar nicht mit, ist nur um ihretwillen da. Dann in der fast fanatisch zu nennenden Konsequenz, mit der der Meißel tief in den Stein hineingewühlt wird, so tief, daß man den Grund der Hohlkehle nur noch ahnt, man bleibt damit auch nicht bei den Basen und Deckplatten stehen, alle Profile, Rippen, Gurte und Schildbögen oder was es auch immer sei, unterliegen diesem Formgesetz, das jedem sofort auffällt, der für derartige Dinge ein Auge hat. Der ganze Raum einer normännischen Kirche empfängt seine eigene Musik von diesen scharfen, alle Gliederungen begleitenden Schattenlinien, die immer dünn sind und immer neben schmalen, wo der Platz es erlaubt, auch reichlich gehäuften Wulsten stehen. Als Beispiel mag hier zunächst wieder ein Kapitell gleich denen in Tongern dienen: Es stammt aus dem Chor der Kathedrale von Le Mans, der ja ein typisch normännischer Bau ist, ein naher Verwandter dessen von Coutances (Abb. 3). Ich wähle aus meinem Bildervorrat gerade dieses erlesen schöne Stück, weil man hier auch an den Blättern gut dasselbe formale Prinzip der ausdrucksstarken Durchfurchung mit tiefen Schattenlinien beobachten kann. Es mag für die ganze Gattung sprechen, für die ich eine reiche Fülle von Beispielen anführen könnte.

Ist nun Tongern wirklich ein normännischer Bau, so muß das genannte Bildungs-

(1) Die Fenster des Obergeschosses sind im 14. Jahrhundert erneuert.

gesetz für die Profile sich auch sonst finden. In der Tat! Die großen Bögen, die über den Säulen sich wölben, wirken sehr lebendig und wirklich energiegeladen vermöge eben dieses Mittels: der zahlreichen dünnen Wulste, die von tiefen Schattenkehlen getrennt werden. Das bedeutet noch lange keine Verunklärung, kein unnötiges Verschwenden der Kräfte; im Gegenteil, die Rechnung ist sehr wohl überlegt, denn diese Bögen kontrastieren aufs eindrucksvollste mit den ruhigen Flächen der Säulenschäfte und denen der Wandzwickel zwischen den Diensten. Wie dann diese, zu dreien gebündelt, wieder dünn und feingliedrig von der Wand sich abheben, ist so recht im Sinne der reifen normännischen Gotik empfunden. Hier Beispiele aus der Normandie! (Abb. 2 und 4). Dabei kommt es mir gar nicht auf den Nachweis eines genauen Vorbildes an, denn wir haben ja hier keinen Abschreiber vor uns, sondern einen Künstler mit gleichem Empfinden; da ist der innere Charakter der Schaffensart das Wesentliche[1]). Ich bilde also, um auch ein wenig gekanntes Beispiel vollständig zu zeigen, in zwei Aufnahmen den Chor der Kathedrale von Le Mans ab. Worauf es ankommt? Auf die Bildung der Profile an den großen Arkaden des Hochchores, dann auf die charakteristischen Dienste aus den drei gleich starken, dünnen Säulen, die man an den Wänden des ersten überhöhten Seitenschiffes sieht, ferner auf die Kapitelle dieser Dienste, die in Tongern und in Le Mans ganz gleichartig gebildet sind. Hier muß ich hinzufügen, was in der Reproduktion nur schlecht herauskommen kann, daß in Tongern auch die starke Rippung der Blätter zu sehen ist, auf die ich oben bei der Besprechung des Kapitells in Abbildung 3 bereits hinwies.

Wir wollen aber noch einen Augenblick in der Betrachtung der Profile in Tongern fortfahren. Da mag man zunächst die Rippen der Wölbung im Seitenschiff von Le Mans mit denen in Tongern vergleichen, es sind die gleichen charakteristisch normännischen und durch und durch unfranzösischen Formen. Wichtig und der Beachtung wert sind dann noch die Profile der Bögen im Triforium und die ganz gleichartigen der Schildbögen im Fenstergeschoß mit der tiefen Kehle zwischen den seitlichen Wulsten. Das ist typisch normännisch, nur wird es in der Normandie gewöhnlich feiner und reicher gegeben. Als schönstes Beispiel gebe ich (Abb. 5) ein Stück des Chores von Norrey. Das genannte Profil findet sich hier mehrfach wiederholt in reicher Gruppierung in den Bögen des Triforiums, am besten sieht man es aber in verschwenderischer Fülle an den Hauptarkaden. Hier bemerke man gleich vorne am zweiten Pfeiler auch das merkwürdige Absetzen der Kehlen des Profils von einer Schräge. Das findet sich durchweg in Tongern, auch an den Diensten und den großen Schiffsarkaden. Auch dieses ist für normännische Steinmetzarbeit charakteristisch, ich könnte viele Beispiele dafür zeigen, man vergleiche hier etwa die ähnliche Erscheinung am Ansatz der Rippen des Gewölbes in Tongern und im Chor der Kathedrale von Rouen (Abb. 6). Bezüglich der genannten Profile wolle man mich recht verstehen: an sich ist eine Kehle zwischen zwei Wulsten natürlich nichts rein Normännisches, man findet das auch andern Ortes, wenn auch seltener. Um Beispiele zu finden, sehe man sich etwa die Bogenleibungen der Emporen im Langhaus der Kathedrale von Laon an, diejenigen im Chor von Saint-Rémy in Reims und endlich die Triforiumsarkaden der Kathedrale von Reims. Aber wie anders sieht das hier aus: der Meißel scheint mit müderer Hand geführt zu sein, es fehlt diese eigentümliche Prägnanz in der

(1) Ich habe zahllose dieser Profile gezeichnet, das Wesentliche kommt dabei aber nicht heraus, weil erst das Licht die Hauptwirkung hervorbringt. Da sind Photographien wesentlich besser, ich hoffe, daß die hier gebotenen deutlich genug ausfallen, um die Zusammenhänge erkennen zu lassen.

Formbildung, die allem Normännischen eignet. Dagegen findet man in allen normännisch beeinflußten Bauten genau die gleichen Formen wie in Tongern. Als bestes Beispiel nenne ich die Profilierung der Blendbögen im Erdgeschoß des Chores von Bourbourg im nördlichen Teil Französisch-Flanderns.

Wir müssen noch bei der Abbildung 6 verweilen, die den Chor der Kathedrale von Rouen zeigt. Hier haben wir nämlich eine gute Parallele zu dem Triforium, wie es Tongern hat. Wer französische Triforien kennt, weiß, daß diese recht anders aussehen: die Arkaden sind nur zu dreien oder vieren angeordnet, die Säulen sind kürzer und kräftiger gebildet, die Sockel höher, die Deckplatten der Kapitelle stärker und mit höherem Profil versehen, die Bögen weniger spitz.

Dann endlich das oberste Geschoß mit seinem Laufgang. Wohl das charakteristischste Kennzeichen der normännischen Architektur! Die ältere Geschichte der Laufgänge habe ich früher schon erörtert und damals das Wichtigste hierüber gesagt[1]). In der reifen Gotik ist ihre Formentwicklung schwieriger darzustellen, namentlich deshalb, weil auch andere Schulen und zwar sowohl die burgundische wie auch zum Teil die der Champagne dieses sehr bedeutsame System der Wandgliederung übernommen haben. Ich kann hier unmöglich alle feineren Unterschiede, die sehr wohl vorhanden sind und jede Verwechslung ausschließen, eingehend behandeln, dazu müßte ich zu viel Abbildungen bringen. Ich muß mich also darauf beschränken, zu betonen, daß es die normännische Fassung ist, die in Tongern vorliegt. Sie ist namentlich durch das gleichmäßige Herumführen des Gewölbeansatzes um das Fenster und das schwerschattende Davortreten des Schildbogens gekennzeichnet. Diese Merkmale treten gerade in unserer Abbildung von Tongern deutlich hervor. Als frühe Beispiele verweise ich auf Lessay (Abbildung in meinem Aufsatz über diese Kirche im 4. Jahrgang dieser Zeitschrift) und auf den Chor von Fécamp (Abbildung in meinem oben genannten Buch auf Tafel XXIV). Als Muster für die reife gotische Ausbildung ist der Chor der Kathedrale von Bayeux und das Langhaus der Kathedrale von Coutances zu nennen.

Es ist also unbestreitbar, daß wir in Tongern ein normännisches Gebäude vor uns haben. Man kann nur Vermutungen darüber anstellen, ob hier wirklich normännische Werkleute tätig waren, etwa ein Wandertrupp, oder ob ein einheimischer Künstler die Kirche erbaute, der seine Schulung in der Normandie erhalten hatte. Äußere Handhaben, dies zu entscheiden, fehlen, aus stilistischen Gründen möchte ich aber glauben, daß der leitende Architekt wirklich ein Normanne war, daß er auch einige wenige Hilfskräfte mitbrachte, im übrigen aber einheimische Arbeiter beschäftigte, die angelernt wurden; darauf weisen einige Ungeschicklichkeiten und Rohheiten der Ausführung hin. Doch lege ich hierauf keinen Wert, wirklich bedeutsam ist dagegen die Tatsache, daß wir hier einmal mit seltener Deutlichkeit eine der vielen Quellen erschließen können, aus denen die Übertragung des gotischen Stils nach dem westlichen Deutschland erfolgte: mir ist kein zweiter Fall bekannt, wo der Ursprung sich so vollkommen einwandfrei bestimmen ließe wie hier. Wichtig ist der Fall auch im Hinblick auf die unmittelbare Vergangenheit. Tongern wurde 1240 zu bauen begonnen. Einige Jahrzehnte vorher entstand die nicht weit entfernt gelegene Liebfrauenkirche in Roermand, wo sich ebenfalls die deutlichsten normännischen Einflüsse nachweisen lassen, noch älter ist die Liebfrauenkirche in Maastricht, die einen Chor besitzt, dessen Ahnen eine lange

(1) Siehe Gall, Niederrheinische und normännische Architektur im Zeitalter der Frühgotik. Berlin 1915.

Reihe bilden. Ich habe bereits anderen Ortes auf diese Vorbilder hingewiesen[1]), auch in Maastricht ist der Ursprung letzten Endes in den normännischen Bauten aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts zu suchen[2]). Während der ersten und der zweiten Stilphase, die durch Maastricht und Roermond gekennzeichnet sein mögen, waren die normännischen Baugedanken durch viele Zwischenglieder vermittelt, man findet daher zunächst nur Gedanken des normännischen Gliederungssystems wiedergegeben, selten aber normännische Profile und Schmuckformen. Jetzt, wo die reife Gotik beginnt, sehen wir unmittelbar Normannen an der Arbeit und treffen auch alle Kennzeichen normännischer Formgebung an. Ähnliche Dinge lassen sich am Rheine feststellen, wenn der Fall Tongern auch in dieser besonderen Deutlichkeit allein steht. Man braucht sich nur das Langhaus des Bonner Münsters anzusehen, um sofort zu erkennen, daß dem Erbauer des Fenstergeschosses mit seinem inneren Laufgang mindestens normännische Kirchen als Vorbild dienten. Immerhin will ich nicht versäumen, davor zu warnen, daß dieser sehr deutlich faßbare normännische Einfluß überschätzt werde, er spielt eine wichtige Rolle, aber andere französische Schulen haben nicht minder erfolgreich eingewirkt. Bedeutung haben diese Einflüsse auch nur für den Historiker, der sich genaue Rechenschaft über die Entwicklung der Gotik in Deutschland geben will. Der künstlerische Charakter der deutschen Bauten bleibt gewöhnlich — und zum Glück! — stark national bedingt, vielfach hat sich deutsche Eigenart in den neuen Formen besonders glücklich entfalten können; man denke an Limburg a. L. oder Wetzlar. Die Liebfrauenkirche in Tongern ist freilich ein Bau, in dem das deutsche Raumgefühl kaum noch merklich zu uns spricht: ein Fall, ähnlich dem des Kölner Domes, der acht Jahre später entstand, nur daß hier ein anderes Vorbild benutzt wurde.

(1) cf. Anmerkung auf der vorhergehenden Seite.

(2) Diese Zusammenhänge unterschätzt Dehio (Geschichte der deutschen Kunst I, S. 219 Anm.). Er hält die Ableitung des Kölnischen Systems der Apsidengliederung aus der Normandie für irrig, glaubt aber an die Mitwirkung südniederländischer Anregungen. Die letzteren habe ich ja gerade erst nachgewiesen, aber die Niederlande hatten nur eine Vermittlerrolle. Solche Dinge entstehen doch nicht aus dem Nichts, vor allem nicht, wenn sie Jahrhunderte vorher anderen Ortes ausgebildet sind in langsamer, schrittweiser Arbeit. Aber vielleicht will Dehio so verstanden werden, daß während dieser frühen Entwicklungsphase direkte Einflüsse aus der Normandie nicht in Frage kommen können. Da stimme ich ihm gern zu, zumal ich derartiges nie behauptet habe. Der Fall Tongern aber liegt anders: hier ist bereits direkter Einfluß vorhanden.

Abb. 1. Tongern, Notre-Dame (Limburg). Blick in das Langhaus nach Osten

Abb. 2. Le Mans, Kathedrale. Chor

Zu: ERNST GALL, DIE LIEBFRAUENKIRCHE IN TONGERN

Abb. 3. Le Mans, Kathedrale. Kapitell aus dem Chorumgang

Abb. 4. Le Mans, Kathedrale. Chor

Zu: ERNST GALL, DIE LIEBFRAUENKIRCHE IN TONGERN

Abb. 5. Norrey (Calvados). Chor

Abb. 6. Rouen, Kathedrale. Chor

Zu: ERNST GALL, DIE LIEBFRAUENKIRCHE IN TONGERN

DIE AUSKLÄNGE DES BERTRAMSCHEN UND DIE VORBEDINGUNGEN DES FRANCKE-SCHEN STILES IM NORDEN

Mit vier Lichtdrucktafeln

Von ALFRED ROHDE-Hamburg

Die kunsthistorische Literatur ist vor einigen Jahren wesentlich durch Heises „Norddeutsche Malerei" (1916) bereichert worden. Diese Zusammenfassung des Materials ersetzte eine Ausstellung, die unter den obwaltenden Verhältnissen auf Jahre hinaus nicht möglich sein wird, d. h. sie trug einmal alles zusammen, was in das Gebiet hineingehört, und versuchte, wenn auch oft nur erst in großen Zügen, Verbindungen der einzelnen getrennten Glieder aufzuzeichnen und Beziehungen unter ihnen herzustellen. Von dem speziellen Interesse für die hamburgische Tafelmalerei ausgehend, sah Heise die Schwierigkeit eines Spezialstudiums bei dem gänzlichen Fehlen einer zusammenfassenden Publikation. Diese Grundlage zu geben, ist die vornehmste Aufgabe des Buches; damit ist zugleich gesagt, daß es nicht etwas Abschließendes geben will: im Gegenteil, es wird erst dann seine volle Bedeutung erlangt haben, wenn es gleichsam das Sprungbrett zu neuen Forschungen geworden ist.

Diese werden sich im wesentlichen auf das Gebiet der stilistischen Forschung beschränken. Die zur Verfügung stehenden archivalen Nachrichten liegen in Hamburg für die Frühzeit, man kann wohl sagen, absolut vollständig vor, dank der unermüdlichen Tätigkeit von Pastor Biernatzki[1]) und Heinrich Reincke, Nachrichten, die Heise in vollem Umfange zur Verfügung standen, und die er für die Einreihung der einzelnen erhaltenen Werke ausgiebig benutzt hat. Die Verbindung von Werken mit bekannten Meistern bleibt immer (wo nicht direkte Signaturen der Werke vorliegen oder sichere Verbindungen zu konstruieren sind) mehr oder weniger hypothetisch, d. h. es bleibt dem Kunsthistoriker jeweils anheimgestellt, an die Identifikation zu glauben oder nicht. Meistens sind die Identifikationen aufgebaut auf dem Schluß, daß ein bestimmtes Werk in der und der Zeit entstanden ist, daß zur selben Zeit ein uns überlieferter Maler eine Werkstatt in der Stadt hatte, und daß folglich nur dieser Meister der künstlerische Urheber des erhaltenen Werkes sein kann. Dieser Schluß mag an sich unter Umständen richtig sein. Aber sind Meister (d. h. Werkstattinhaber) und Künstler notwendigerweise immer dieselbe Persönlichkeit gewesen? Zeigen die Werke stilistische Unterschiede, so versucht man aus diesem Dilemma herauszukommen, indem man sagt, die qualitativ höchsten Werke sind eigenhändige Erzeugnisse des Meisters, alles andere bezeichnet man mit dem Namen Werkstatt- oder Gesellen-Arbeiten. Die Organisation der Zunft beweist eigentlich ebensogut das Gegenteil, sie sagt, daß vielfach äußere Umstände den Maler zum Meister befähigten: Meistersohn, Schwiegersohn eines Meisters, Reichtum u. a.

Die soziale Stellung des Malers diesseits der Alpen bleibt im wesentlichen mittelalterlich. Im Gegensatz zu Italien fehlen die straffen, zielbewußten Theoretiker, die den Künstler in unserem Sinne schufen (Alberti). Daher gibt es keine Härten

(1) Das Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg birgt seinen wertvollen handschriftlichen Schatz urkundlicher Nachrichten. Für manche Hinweise und stets gern gegebene Auskünfte bin ich Herrn Pastor Biernatzki zu großem Dank verpflichtet.

und eruptive Erleuchtungen. Die stilistischen Wandlungen vollziehen sich auf dem Boden mittelalterlicher Zunfttraditionen[1]). Der Künstler war lediglich Handwerker und Arbeiter, über dessen Tätigkeit ein gewählter Ausschuß wacht. Dem einzelnen wird damit die Verantwortung abgenommen. Die Zunft selbst leistet Bürgschaft für die Arbeit: für das Material, das durch sie beschafft wird, wie für die Ausführung; denn sie hat ja den Lehrgang des Künstlers überwacht, hat ihm über Gesellen- und Meisterprüfung die Qualifikation für seine Arbeit gegeben. Die Kunst war hier nicht wie bei Alberti auf Gesetzen der Perspektive, auf mathematischen Grundbegriffen aufgebaut, sie war nicht Wissenschaft, sondern lediglich Handfertigkeitsunterricht. Keiner trat hier mit einem neuen Standesbewußtsein auf, das sich ausdrückt in den Worten: „Man malt mit dem Geiste und nicht mit der Hand, und wer das Hirn nicht für sich hat, der blamiert sich" (Alberti). Der Lehrling sah im Meister sein Vorbild, seine — wenn sie eigenwillig vorhanden war — Persönlichkeit als Künstler trat innerhalb der Werkstatt zurück.

Der Meister selbst ist recht eigentlich Unternehmer, dessen Haupttätigkeit die Vertretung seiner Werkstatt nach außen hin ist; er übernimmt die Aufträge, die er dann seiner Werkstatt zur Ausarbeitung nach seiner Angabe übergibt. Die Auswahl und Annahme seiner Gesellen ist seine Aufgabe und in ihr liegt seine Stärke, denn mit der Befähigung seiner Mitarbeiter steigt und fällt seine Werkstatt. Gewiß wird er in den meisten Fällen das Vorbild und der künstlerisch-handwerklich tonangebende Mann dieser Arbeitsgemeinschaft gewesen sein, aber das ist nicht unbedingt notwendig. Nicht dem talentiertesten Gesellen stand der Weg zum Meister offen, oft gehörte dazu Geld, es bestand nur eine ganz bestimmte, sehr begrenzte Zahl von Werkstätten, die sich meistens vom Vater auf den Sohn oder Schwiegersohn oder wie in Hamburg nachweisbar auf den zweiten Mann der Witwe vererbte. Der Name, der nach außen hin galt und unter anderem in die Stadtrechnungsbücher übergegangen ist, ist der des Meisters. Auch die Verfasser von Chroniken werden keinen Einblick in die Werkstätten gehabt haben, so daß wir auch hier nur jeweils den Meister überliefert finden. Der Meister war durch seine Werkstatt, durch seine Stellung innerhalb der Zunft, innerhalb der Stadt meist mehr oder weniger lokal gebunden. Im Gegensatz zu ihm hatte der Geselle die Möglichkeit der Freizügigkeit: das talentierte ihn in erster Linie zur Moderne.

Die Wanderung der Malergesellen ist das eigentliche Bildungsmittel der Künstler-Handwerker jener Zeit. Zwei Faktoren, wichtig in der Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts, finden in diesem Prinzip der Freizügigkeit ihre Erklärung: die verwandte Technik in einer Zeit, wo man nach der Technik noch suchte, und die verwandten Bildmotive. Die Wanderung macht den Gesellen zum Träger neuer Techniken, durch sie werden diese von einer Werkstatt zur andern getragen und werden dadurch Allgemeingut: so die Einführung deckender Lokalfarben, das Erhöhen mit Weiß, das Pausverfahren des Cennino Cennini u. a. im Laufe des neuen Stiles im 14. Jahrhundert. Der von Werkstatt zu Werkstatt wandernde, arbeitsuchende Malergeselle trug bei seinem leichten Gepäck das handwerkliche Rüstzeug seiner Kunst. Neue Eindrücke, zeichnerische Gewohnheiten von ihm berührter Werkstätten, ihn interessierende Bildmotive hielt er in Gestalt von flüchtigen Federzeichnungen fest. In dem bekannten Braunschweiger Skizzenbuch offenbart sich die Stilkopie böhmischer Meister, wie des Theoderich von Prag, der Miniaturisten

(1) Vgl. neben Woltmann, Buch der Prager Malerzeche auch Dresdener, Kunstkritik, München 1915 und Paul Diez, Die wirtschaftlichen Grundlagen der Malkunst, Stuttgart 1910.

der Wenzelbibel und des Meisters von Wittingau. Als einsamer Zeuge seiner Zeit bietet dieser wandernde und kopierende Geselle uns möglicherweise nur einen kleinen Einblick in die handwerklichen Gewohnheiten der Werkstatt. Mit diesem sich erarbeiteten und erwanderten Rüstzeug kam der weitgereiste Geselle in seine heimatliche Werkstatt zurück. Die neuen Techniken und Werkstattrezepte, die er mitbrachte, die neuen Bildmotive, die sein Skizzenbuch oder seine Blätter enthielten, fanden Beifall. Er verpflanzte sie in seine heimatliche Werkstatt und gab dieser dadurch neue Kraft, die auf dem alten Boden, den alten Gewohnheiten gedeihend, niemals in ein Kopistentum ausartete. Das Kunsthandwerk des Malergewerbes um 1400 ist von Grund auf ein gesundes. Dieser ständige Austausch, der noch unterstützt wurde durch den Einfluß des Dramas und der Bühne mit ihren Bildmotiven[1]) bedingte den internationalen Charakter der Kunst, und in diesem Sinne können wir von einem allgemeinen Zeitstil sprechen.

Die so in kurzen Zügen geschilderte Stellung des Gesellen beweist, daß in ihm eigentlich die Wurzeln zu neuer Kraft verborgen liegen. Durch ihn gewinnt die Werkstatt jeweils wieder den Anschluß an die Moderne und wird davor bewahrt, in handwerkliche Verknöcherung auszulaufen. Das jeweils Neue ist es, was die Werkstatt hochhält. Gewiß, auch der Meister war einmal Geselle, hat wandernd einen bestimmten Stil erlernt, aber von dem Moment an, wo er eine Werkstatt übernahm, hat er keine persönlichen Berührungen mehr gehabt mit entlegenen Produktionszentren, etwa Böhmen oder Avignon im dritten Viertel des 14. Jahrhunderts.

Meister Bertram besitzt seit 1367 nachweisbar seine Werkstatt in Hamburg. Bis zu seinem Lebensende ist er nachweisbar kaum über seine nähere Umgebung hinausgekommen, einmal fährt er nach Lübeck (1375), und als von einer Italienreise einmal in seinen letzten Jahren die Rede ist, da will er diese nicht aus künstlerischen Gründen unternehmen, sondern lediglich als frommer Mann zum Heile seiner Seele. Seine Wandertätigkeit — warum sollten wir bei ihm keine annehmen? — liegt demnach mindestens vor 1367. Er wird daher die Prager Produktion mit eigenen Augen nicht kennengelernt haben, die wir unter Karl IV. mit dem Namen des Meisters Theoderich verbinden. Aber der Ruf dieses Namens ist sicher bis in seine Werkstatt gedrungen, zumal Beziehungen zwischen Hamburg und dem Hof Karls IV. bestanden. Ist es ein Zufall, daß in demselben Jahre, in dem Karl IV. nach Lübeck kam und hier mit großem Pomp empfangen wurde, der Meister Bertram ebenfalls nach Lübeck fuhr? Hat er sich etwa hier im Hinblick auf seinen großen Altarauftrag, von dem er, da er 1379 datiert ist, doch wohl schon wußte, einen Künstler aus dem Gefolge des Kaisers suchen sollen, der ihm die gemalten Flügel in modernem Sinne ausführte? Die Wahrscheinlichkeit spricht dafür, denn, wenn es sich um einen privaten Auftrag in Lübeck gehandelt hätte, so hätte ihm die Stadtkämmerei nicht die Reise bezahlt, also muß er schon im städtischen Interesse die Reise unternommen haben.

In dieser Verbindung sehe ich die Möglichkeit, daß der Maler des Petrialtares — losgelöst von der Gestalt des Bertrammus pictor — die Prager Werkstatt kennengelernt hat, daß er als Geselle oder Lehrling in ihr tätig gewesen ist. Heubach glaubt in seiner Arbeit „die Hamburgische Malerei unter Meister Bertram und ihre

(1) Der Verfasser veröffentlicht hierüber im Hinblick auf Bertram eine besondere Untersuchung im Rep. f. Kunstwissensch. Über die Beschäftigung von Malern als Leiter der Passionen vgl. Creizenach, Geschichte des neueren Dramas, S. 214 ff., besonders S. 219 und Anm. 3.

Beziehungen zu Böhmen"[1]) im Jahrbuch der k. k. Zentralkommission (1918) diese Schlüsse nicht ziehen zu dürfen, aber nur darum nicht, weil er an der Identifikation des Malers mit Meister Bertram festhält und dieser, da seit 1367 in Hamburg, nicht in dieser Zeit in Prag sich aufgehalten haben kann.

Der allgemeine Stilwandel, der sich im Laufe des 14. Jahrhunderts vollzieht, kommt, von Avignon herrührend, in Böhmen zum erstenmal zum Durchbruch, und die Ausstrahlungen dieses neuen Stiles von hier aus sind überall nachzuweisen und oft betont. Auch Heubach zieht diese Richtlinien, in die sich der Hamburger Meister zwanglos einreiht. Nach dem Stande der Dinge darf man sagen, daß ein Meister, der vor 1367 mit seiner Ausbildung abgeschlossen hat, im hohen Norden wenigstens als Vertreter des alten, von Nordfrankreich ausgegangenen zeichnerisch-gotisierenden Stiles anzusprechen ist, wie er uns in Werken wie dem Laienaltar von Doberan, einigen Wandgemälden der Lübecker[2]) Gegend, dem Schmerzensmann von Heilsbronn, den Chorschranken zu Köln und vielen anderen Werken vorliegt. Der neue Stil, der in Avignon mit dem Abbruch der alten und dem Neubau der neuen Burg der Päpste, der Entlassung nordfranzösischer und der Berufung italienischer Meister im Jahre 1335 beginnt, findet seine eigentliche deutsche Note im Prager Kunstkreis[3]). Der Meister von Hohenfurt ist ein noch etwas italienisierender Meister, der möglicherweise über den Kanzler Johann von Neumarkt und den Meister des Liber Viaticus seine Wurzeln direkt aus der Toscana zieht, was bei Theoderich keineswegs mehr der Fall ist. Die Reise Karls IV. nach Lübeck scheint den Künstleraustausch nach dem Norden mitbedingt zu haben. Sie hat uns vor wesensfremder Exportware (Altar von Mühlhausen) bewahrt und hat uns dafür einen Meister gegeben, der den neuen Stil im Norden heimisch und wurzelecht gemacht hat. Daß es in Lübeck selbst an verwandten Werken gänzlich fehlt, spricht nicht dagegen, da Werke des 14. Jahrhunderts hier kaum nachzuweisen sind. Wechselbeziehungen zwischen Lübeck und Hamburg, auch künstlerischer Natur, haben sicher schon zu Bertrams Zeit bestanden, das beweist die Reise Bertrams nach Lübeck.

Für den Anfang des 15. Jahrhunderts sind diese Beziehungen von grundlegender Bedeutung, ohne sie läßt sich Meister Franckes Stellung gar nicht erfassen. Es ist meines Erachtens eine empfindliche Schwäche von Heises Werk, daß seine Zusammenfassung an der Elblinie ein schroffes Halt macht. Die Lücke, die in der Entwicklung zwischen Bertram und Francke tatsächlich vorhanden ist, klafft dadurch bei ihm nur um so offensichtlicher: mit einem verlegenen Sprung kommen wir vom Petri- zum Thomas-Altar. Sollte es wirklich keine Möglichkeit geben, einen Punkt zu finden, wo sich die Ausklänge des Bertramschen mit den Vorbedingungen des Franckeschen Stiles treffen?

Die Entwicklung des Bertramschen Stiles zeigt nach dem rechtselbischen Gebiet hin. Der Buxtehuder Altar (Taf. I) ist noch auf Hamburg selbst zu lokalisieren. Man ist mit Recht davon abgekommen, ihn mit dem Namen Bertrams[4])

(1) Über die Beziehungen zu Böhmen siehe auch meine Dissertation Marburg 1916, wo die stilistischen Beziehungen zu Theoderich und seinen Kreis näher beleuchtet werden.

(2) Vgl. Paul, Sundisch-Lübische Kunst.

(3) Vgl. hierüber vor allen Dingen den grundlegenden Aufsatz von Dvořac über die Illuminatoren des Johann von Neumarkt im Österr. Jahrbuch, Bd. 22, S. 36.

(4) Der Name Bertram hier immer angewandt mit der gemachten Einschränkung; vgl. Rohde, Der Plastiker des Hamburger Petrialtares und seine künstlerische Herkunft in den Monatsheften für Kunstwissenschaft 1919.

zu belegen. Für den Meister des Petrialtares ist er „zu blaß im Ausdruck, zu wenig konzentriert, zu zierlich ausgesponnen" (Heise). Das Zurücktreten des Goldgrundes ist es nicht in erster Linie, was eine Kluft zwischen dem Petri- und dem Buxtehuder Altar ausmacht, vor allen Dingen ist es die verschiedene Auffassung landschaftlicher Darstellung. Die Feinheit der Landschaft beim Petrialtar kann nicht bestritten werden, jedoch kann man nicht eine gewisse Kälte und Leere selbst gegenüber dem vierten Schöpfungstag leugnen. Diese wird durch das Eckige, Schroffe, stellenweise fast Groteske erweckt. Beim Buxtehuder Altar finden wir das nicht mehr. Hier wird das Verhältnis von Person und Tier zur Landschaft schon abgewogen, was wohl am herrlichsten in dem Besuch der Engel bei Maria erreicht wird. Aber auch Joachim und der Engel und die Verkündigung an die Hirten bringen eine landschaftliche Darstellung von einer verblüffenden Feinheit. Manches in den einzelnen Motiven zeigt noch deutlich böhmischen Einfluß, so daß man entweder neuen Zustrom von hier, oder aber, was wohl wahrscheinlicher sein wird, vorhandene Skizzen des Künstlers vom Petrialtar als Grundlage dieses Werkes annehmen darf. So ist die Verkündigung, auf der der Engel durch ein Fenster die Botschaft bringt, von böhmischer Auffassung. Die Darstellung des jungen Jesus im Tempel findet sich in verwandter Auffassung in Slawietin (1365—1375). Den Kindermord nimmt der Meister ziemlich deutlich vom Petrialtar. Aber bei aller Schwäche gegenüber seinem großen Vorgänger zeigt sich mancher erfreuliche Fortschritt, so die äußerst geschickt versuchte Raumvertiefung, die durch zwei Mittel erreicht wird. Einerseits stellt der Künstler hinter den Thron des Herodes neugierig hervorsehend einen Mann in etwas verkleinerten Proportionen — übrigens vermutlich der Narr des Herodesdramas jener Zeit — ein Motiv, das, wenn man nicht die Bühne allein als Vorbild annehmen will, sehr wohl auf Böhmen zurückgehen kann (Slawietin); andererseits läßt der Meister den hinteren Krieger durch die Landschaft überschneiden. Seine Füße sind unterhalb der Knie nicht sichtbar, die vordere Hügelkulisse schiebt sich davor, so daß wir deutlich den Eindruck haben, daß der Mann den Berg heraufkommt. Der Meister charakterisiert sich durch nichts besser als den Hinweis auf die Freude, mit der er kleine Szenen oft fast anekdotenhaft behandelt; die Katze bei der Geburt der Maria[1]), die Schafe bei den Hirtenszenen in ihrem tierischen Leben wiedergegeben. Dadurch kommt ein naturalistischer Zug hinein, der zwar bei seinem Vorgänger schon vorgebildet, aber doch nicht in dem Maße ausgesponnen ist. Es liegt im Sinne des beabsichtigten Naturalismus, daß der Meister auch vor dem Häßlichen und Verzerrten nicht zurückschreckt. Die Pharisäer zeigen bei der Predigt des Jesusknaben ihre unverhohlene Wut in grotesker Bewegtheit und Unruhe. Über den Unterschied der Meister in diesem Sinne wird man sich klar, wenn man die beiden Kindermorde miteinander vergleicht. Der Szene des Petrialtares ist alles Peinliche und Rohe genommen. Auf den ersten Blick wirkt nur der herrliche König und die beiden kraftvollen Schergen, die sich alle drei von dem Hintergrunde wundervoll farbig abheben. Der Schmerz der Frauen ist ein stiller und innerlicher, nur die oberste Frau packt in Entrüstung den einen Schergen an die Schulter. So liegt auf dem ganzen Bilde eine Ruhe, die jede Realistik tunlichst vermeidet. Die eigentliche Tat des Kindermordes ist vermieden und nur durch das erhobene

(1) Die Geburtsszene selbst ist voll italienischer Reminiszenzen (Lorenzetti, Sassetta) und würde in bezug auf die Motive eine Vervollständigung der Reihe geben, die Glaser aufgezeigt hat (Zeitschr. f. bildende Kunst 1914).

Schwert angedeutet. Ganz anders der Mord des Buxtehuder Altares: Ein Scherge läßt sein Schwert durch den Leib eines Kindes jagen, die Gestalt des Herodes ist viel zu schmächtig, als daß unser Blick auf ihr haftet; der das Kind durchbohrende Scherge beherrscht das Bild, rechts unten kauern Weiber mit blöden Gesichtern; die Frau darüber mit flatternden, teilweise wirr hochstehenden Haaren, mit verzerrtem Gesicht, weit aufgerissenem Mund, ergreift die Schulter des Mörders.

Neben diesem Naturalismus macht sich gegenüber Bertram ein Schlankerwerden der Figuren deutlich bemerkbar, häufig werden die Finger überlang (Zeigefinger beim Engel der Verkündigung, bei Herodes), modische Trachten, Brokatstoffe treten mehr hervor (Hebamme bei Anna, Federbuschhut und Haube bei der Hochzeit von Kanaa). Daneben findet sich überall das gehöhte Weiß, die Gesichter haben eine rötlichere Farbe als bei Bertram.

Dieses alles sind Züge, die sich um 1400 in der vom Westen (und von Italien) stark gespeisten Kunst Westfalens[1]) zeigen, und die daher auf die Wurzel dieser Kunst, eben auf den Westen hinweisen, so daß wir neben dem böhmischen Einfluß, der in Hamburg durch den Meister des Petrialtars lokal bedingt war, einen neuen Zustrom vom Westen zu sehen haben, der in den alten und weitergepflegten Stil aufgenommen wurde. Dabei handelt es sich absolut nicht um Kölner Einfluß. Die einwandfrei sicheren Richtlinien können wir noch nicht aufweisen, da uns noch die Vorbedingungen für den Stil Conrads von Soest in Westfalen fehlen.

Nun treten in Hamburg im Jahre 1387 zwei Künstler in das Amt ein, die tatsächlich vom Westen zu kommen scheinen: Arnoldus de Colne und Henselinus de Stratzeborch! Zwei Namen, die schon länger in der Literatur über die Norddeutsche Malerei herumspuken und ruhelos ihre Unterkunft suchen. Beide sind versuchsweise in Verbindung mit Meister Francke gebracht worden. Meister Arnd war der Kandidat von Pastor Biernatzki[2]), Henselin von Straßburg derjenige von Heise[3]). Beide Identifikationen waren von dem Streben getragen, endlich für Francke einen heimischen Boden zünftiger Gebundenheit zu erhalten. Man möchte sich zufrieden geben, wenn es nicht gleich zwei verschiedene Namen für einen Meister wären, wobei Henselin zweifellos die besten Aussichten gehabt hätte, weil man unbedingt stilistisch vermeiden möchte, Beziehungen zu Köln zu konstruieren, die bei Francke nicht vorhanden sind. Heise möchte glauben machen, daß Francke den Thomasaltar (1424) als 60 bis 70jähriger geschaffen hat, weil er der Vollender einer alten Tradition sei. An sich wäre das ja möglich, allein mir fehlt der Glaube! Der Meister Henselin, der 1387 sich als Meister einschreiben ließ, fußt doch wohl in der Tradition der 80er, vielleicht sogar noch der 70er Jahre, mit anderen Worten, er kann nur ein Fortsetzer des Bertramschen Stiles gewesen sein. Sein Name kommt daher nur in Frage für Werke, die als ein Ausklingen dieses Stiles aufzufassen sind. Diese Überlegungen lassen für uns den Schluß zu, daß er für den Meister des Buxtehuder Altares besonderes geeignet ist, zumal wir hier gewisse Bedingungen voraussetzen konnten, die diesen Meister als vom Westen kommend charakterisieren. Henselin hat dann von 1393—1411 in Lübeck ein Haus gehabt, man kann daraus mit Heise folgern, daß er hier tätig war. In Hamburg ist er erst 1424, also dem Vollendungsjahr (!) des Francke-Altares, nachweisbar.

(1) Vgl. Heise, a. a. O., Abschnitt Westfalen, wo sich die wesentliche Literatur findet und Schmitz, in Burger, Deutsche Malerei im Handbuch der Kunstwissenschaft.

(2) Hamburger Nachrichten, 24. Juni 1917.

(3) Heise, a. a. O., S. 95 ff.

Der Tempziner Altar[1]) des Schweriner Museums (Taf. II u. III), der meistens als Lübecker Werk angesprochen wird, gehört unmittelbar in diese Reihe; er wird unter Henselin[2]) also wohl in Lübeck zwischen 1400 und 1410 entstanden sein. Manche Szenen der Außenflügel weisen deutlich die Verwandtschaft mit dem Buxtehuder Altar auf, oft sind sie in freier Weise kopiert worden: so das Opfer Joachims, Joachim und der Engel, die Begegnung unter der goldenen Pforte und die Geburt der Maria. Die Begegnung unter der Goldenen Pforte ist besonders einleuchtend durch das Verhältnis, in dem die Figuren zur Pforte gezeichnet sind: auf beiden Bildern ist das Tor viel zu schmal für die stattliche Figur der Anna. Überall sehen wir wie beim Buxtehuder Altar Architekturstücke baldachinartig über Figurengruppen hängen, Motive, die auf Bertram selbst zurückgehen, sie sind oft wie massige Steinklötze aufgebaut. Die einzelnen Szenen sind wie beim Buxtehuder Altar durch schmale reliefplastisch ornamentierte Bänder voneinander getrennt. Die Innenseiten überraschen durch eine größere Farbigkeit, was durch die weniger häufige Einwirkung des Lichtes seine Erklärung finden mag (ähnliche Unterschiede erlebt man häufig: Goldene Tafel in Hannover, Gruppe der Frauen unter dem Kreuz bei Meister Francke). Den Naturalismus der Darstellung, den wir schon beim Buxtehuder Altar, wenn auch noch gemäßigt, vorfanden, finden wir hier zur Barbarei gesteigert, die besonders in der Geißelung Christi, der zur Erhöhung der Pein eine Verspottung Christi an die Seite gesetzt ist, Triumphe feiert. Die Geißelung Christi zeigt noch die gleichen baldachinartigen Raumbauten, wie sie sich von Bertram herleiten lassen. Sonst hat sich der Stil sehr gewandelt: überall zeigt sich eine unruhige Lebhaftigkeit, der Personenreichtum ist gegenüber pen Außenseiten und dem Buxtehuder Altar stark vermehrt.

Ein neuer Altartypus und die Geburtsstunde einer neuen Schaffensperiode macht sich bemerkbar. Der Typus ist der des Kreuzigungsaltares, der mit den neuen malerischen Ideen aus Westfalen gekommen sein muß. Der Tempziner Altar hat in dieser Hinsicht seine besondere Bedeutung, nämlich dadurch, daß er beweist, daß der Typus des Kreuzigungsaltares schon vor Francke im Norden heimisch war, es ist der Typus, wie er uns in der Schule des Conrad von Soest entwickelt entgegentritt. Mit anderen Worten, wir haben hier ein Werk, das nicht als Ausfluß und Verbäuerlichung des Franckeschen Altartypus angesehen werden kann, sondern durch seine Verwandtschaft mit dem Buxtehuder Altar ein Ausläufer des Bertramschen Stiles ist. Der Altar ist niemals ein stilistischer Vorläufer Franckes, aber er ist doch ein Beweis dafür, daß einerseits der Typus sich im Norden eingebürgert hatte, andererseits dafür, daß der lebendige Wirklichkeitssinn, den man als Grundlage für Meister Francke ansehen kann, in der nordischen Heimat seine Vorbedingungen findet, wenn auch hier in einem Werke, daß man künstlerisch nicht allzu hoch einschätzen wird.

Durch die Festlegung des Tempziner Altares wird aber noch ein anderes Werk in die vor-franckische Zeit gerettet, das allerdings durch eine allzu „gute" Restauration derartig modernisiert ist, daß es stilistisch leider kaum für uns in Frage

(1) Von Heise infolge seiner Abgrenzung des Materials nicht erwähnt, von Heubach beschrieben. Vgl. Schmitz, a. a. O., S. 414, Schlie, Inv. von Mecklenburg, Bd. III, S. 412 und Lichtwark, Meister Bertram, 1905, S. 156 f.

(2) Auf die Künstlersignatur e. s. des Altares, auf die schon Schlie hindeutet, sei hingewiesen. Eine Beziehung zwischen diesem „s" und Stratzeborch zu konstruieren, erscheint uns zwar verführerisch, aber doch zu verfänglich, um sie als letzten Beweis auszuspielen.

kommt: der Passionsaltar aus der Georgenkirche in Wismar[1]) (Seitenkapelle, Taf. IVa). In freier Weise kopiert er in den gleichen Maßen der einzelnen Bildfelder den Tempziner Altar, dessen Rahmenornamentierung (Akanthus mit Blüten) er ebenfalls übernimmt. Wenn man trotz der Restauration urteilen darf, so möchte man sagen, daß jener bis zur Barbarei gesteigerte Naturalismus maßvoller wird. Die Prügelszene am Fuße des Kreuzes ist fortgefallen, der Landpfleger, der bei der Szene des Tempziner Altares fehlt, drückt der gleichen Szene in Wismar durch seine Anwesenheit unter einem noch an Bertram gemahnenden Baldachin ein offizielleres Gepräge und den Schergen eine größere Mäßigung bei der Ausübung ihrer Grausamkeiten auf. Die Wichtigkeit des Wismarer Altares scheint demnach darin zu liegen, daß die naturalistische Auffassung des Straßburgers später eingedämmt und in neue Wege geleitet wird; aber auch hier ist es wichtig festzuhalten, daß auch dieses Werk in die vor-franckesche Zeit fällt. Mehr läßt sich eben wegen der Restauration nicht sagen.

Neben diesem Neuen in den Ausläufern des Bertramschen Stiles (Passionstypus, Wirklichkeitssinn) erweist sich in Francke ein ganz neues Stilgefühl, daß auf Conrad von Soest zurückzugehen scheint, daß aber Francke ebenfalls sehr wohl im Norden vorgefunden haben kann, wodurch sich erklärt, daß er es nur in deutlichen Anklängen verarbeitet hat, aber eben dadurch eine durchaus selbstschöpferische Persönlichkeit bleibt.

Das Lübecker Museum besitzt das Fragment einer Kreuzigung (Taf. IVb), das Schäfer in den Kreis des Meisters Francke rückte, es in die zwanziger Jahre setzte[2]), obwohl die Möglichkeit, daß es sich um einen Teil des Schonenfahrer-Altares handeln könne, veranlassen müßte, es früher zu datieren. Bei näherem Zusehen erweist es sich zwar stilistisch verwandt mit der Gruppe der Frauen unter dem Kreuz von Francke, aber ohne Zweifel als ziemlich getreue Kopie des Wildunger Altares von 1404 (Taf. IVc). Wir kennen die möglicherweise überragende Persönlichkeit des Conrad von Soest noch nicht genau genug, um beurteilen zu können, ob man die Darstellung der Kreuzigung in der Art des Wildunger Altares schon vor 1404 annehmen kann, um so die Datierung um 1395 begründen zu können, so werden wir uns damit bescheiden, das Fragment zwischen 1404 und 1410 anzusetzen[3]). Auch hier ist es wichtig — und hier handelt es sich um einen Francke verwandten Stil —, daß dieses Werk in die vor-franckesche Periode einzureihen ist.

Die Anzahl der Werke ließe sich wahrscheinlich noch vervollständigen; bei näherer Untersuchung würde man auch wohl manches Werk früher setzen müssen, das jetzt als Ausläufer Franckes angesprochen wird. Wir begnügen uns mit diesen wenigen Beispielen, die uns absolut sicher erscheinen.

Da gewisse Vorbedingungen für Franckes Stil im Norden selbst zu finden sind, erscheint es uns leichtsinnig, ihn ohne weiteres als Fertigen nach dem Norden etwa aus Franckenland zugewandert zu denken; Francke muß ganz anders dastehen als Bertram, der einen neuen Stil hierher verpflanzte und ihn hier heimisch machte. In den verflachenden Ausläufern des Bertramschen Stiles zeigt sich schon das Neue, das schließlich zum Träger des Franckeschen Stiles wird, eben jener Wirklichkeitssinn vorbereitet, der sich bei Francke mit dem neuen Stilideal verbindet, das von Conrad von Soest herrührend schon frühzeitig nach Lübeck verpflanzt ist,

(1) Vgl. Schlie, Inv. von Mecklenburg, Bd. II, S. 85.

(2) Vgl. Jahresbericht des Museums für Kunst und Kulturgeschichte, Lübeck 1913, S. 20.

(3) Vgl. auch Schmitz, a. a. O., S. 419, wo schon auf die Kopie hingewiesen wird.

Buxtehuder Altar. Hamburg, Kunsthalle

(Aufnahme vor der Wiederherstellung)

Buxtehuder Altar. Hamburg, Kunsthalle

(Aufnahme vor der Wiederherstellung)

Zu: ALFRED ROHDE-HAMBURG, DIE AUSKLÄNGE DES BERTRAMSCHEN UND DIE VORBEDINGUNGEN DES FRANCKESCHEN STILES IM NORDEN

hldruck von Trau & Schwab, Graphische Kunstanstalt, Dresden 19

Tempziner Altar. Schwerin. (Geschlossener Zustand)

Zu: ALFRED ROHDE-HAMBURG, DIE AUSKLÄNGE DES BERTRAMSCHEN UND DIE VORBEDINGUNGEN DES FRANCKESCHEN STILES IM NORDEN

druck von Trau & Schwab, Graphische Kunstanstalt, Dresden 19

hier nachhaltig gewirkt hat und nicht als Ausfluß Franckes, sondern als Parallelerscheinung bei dem Hochaltar der Lübecker Marienkirche zum Ausdruck kommt (die Verkündigung ist ebenfalls eine freie Kopie derjenigen des Wildunger Altares). Die Schranke, die Heise willkürlich an der Elbe zieht, ist kunsthistorisch nicht berechtigt und muß daher fallen. Die Beziehungen zwischen Hamburg und Lübeck nebst dem sich daranschließenden Osten sind schon zu Bertrams Zeiten die engsten gewesen: sie bilden die Brücke zwischen Bertram und Francke. An der Hand von wenigen zufällig erhaltenen Werken meist zweiten Ranges lernen wir hier, daß neue Strömungen im Lübecker Produktionsgebiet auf dem Erbe Bertrams sich aufbauen. Ein gewisses Suchen nach neuen malerischen Ideen, die schüchtern und unbeholfen in den Schrullen eines überlebten und ausgelebten Stiles keimen, daneben ein reines, nicht selbstschöpferisches Kopistentum, das ist der Charakter der beiden ersten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts im Norden. Dieses unsichere Suchen und diese unselbständige Nachahmung ist immer die Geburtsstunde eines neuen Genius, der das Zerflatternde seiner möglicherweise produktiven aber sicher nicht selbstschöpferischen Zeit zusammenreißt und etwas Neues, ganz Selbständiges, ganz Eigenwilliges aufbaut. In diesem Sinne mag man Francke mit Heise den genialen Vollender einer alten Tradition nennen, der Tradition der ersten beiden Jahrzehnte.

Die starke Persönlichkeit in Francke, die es ihm ermöglicht, sich über seine Vorläufer und scheinbaren Vorbilder (Conrad von Soest) zu erheben, sollte uns davor bewahren, ihn mit vagen Identifikationen zu belegen, die eigentlich nur von dem Gedanken getragen sein können, ihn in die zünftlichen Gewohnheiten einer Stadt einzureihen. Es sei denn, wir huldigten dem Lichtwarkschen Satz: „Solange ein Werk wie der Roland in Bremen für uns nicht mehr bleibt als ein beliebiges anonymes Bild aus Stein wird sich uns seine künstlerische Bedeutung nie enthüllen.“ Und vor dieser Anschauung möge die Kunstforschung — alle Archivforschung stets hoch in Ehren! — ewig bewahrt bleiben.

DIE BEDEUTUNG WOLF DIETRICHS VON RAITENAU FÜR DIE KÜNSTLERISCHE ENTWICKLUNG DER STADT SALZBURG

Mit sechs Abbildungen auf drei Tafeln

Von ROBERT WEST

Am 3. März 1587 wurde der 28jährige Wolf Dietrich von Raitenau, Dompropst zu Basel und Domherr zu Salzburg, durch das versammelte Domkapitel zum Erzbischof von Salzburg gewählt. Ein Renaissancefürst im großen Stil Italiens und eine kleinbürgerliche, mittelalterliche Residenz traten in Berührung miteinander. Der Konflikt zwischen Herrscher und Beherrschten war unausbleiblich. Daß der Herrscherwille Wolf Dietrichs wie der aller Renaissancefürsten seinen hervorragendsten Ausdruck im Bauen suchte, bringt es mit sich, daß dieser Konflikt vor allem in der Baugeschichte Salzburgs deutlich hervortritt. Die bauliche Erscheinung der Stadt erhielt in den Regierungsjahren Wolf Dietrichs ihre bleibende Gestalt.

Der Typus des Renaissancefürsten konnte in Deutschland niemals so wie in Italien zur Entfaltung kommen. Selten begegnen wir auf deutschem Boden einer jener Städte, deren Bauten, von Herrscherwillkür errichtet, mit jedem Stein die Gewalt einer kulturreifen Persönlichkeit verkündigen. Die Entwicklung verlief hier in der Richtung bürgerlicher Tüchtigkeit. Kunstsinn und echter Luxus fanden sich eher beim Kaufmann als beim Fürsten. Der „Principe" wie der „Cortegiano" bleiben Ausländer. Die Vornehmheit und der Glanz des deutschen Fürstenhofes haben nichts gemein mit der raffinierten Geschmackskultur und dem Despotentum der italienischen Renaissancefürsten, weil die Grundlagen, auf denen sie sich aufbauten, andere waren. Wo in Deutschland der Renaissancefürst auftritt, ist er von italienischer Kultur abhängig und bleibt seinem Volke fremd, gewissermaßen feindlich, der Träger einer fremden Lebensanschauung. Es ist darum von hohem psychologischen wie kulturhistorischem Interesse zu beobachten, wie ein so gearteter Fürst in Deutschland zur Betätigung gelangt und welche Resultate seine Herrschaft in künstlerischer Hinsicht zeitigt. Ein mit souveräner Gewalt ausgestatteter künstlerischer Geschmack wird sich natürlich mit ganz anderer Unbedingtheit zur Geltung bringen, wie das durch feste Gesetze und äußere Rücksichten beschränkte Kunstwollen einer Bürgerschaft. Starkes Kunstwollen und souveräne Gewalt finden sich immer nur bei einer geistig wie materiell hoch kultivierten Persönlichkeit, zu deren Bildung alle Vorzüge der Geburt und der Stellung vereinigt sind. Wird eine derartige Persönlichkeit auf ein Gebiet verpflanzt, das sich ihrem formenden Willen gegenüber spröde verhält, dessen passive Resistenz ihre Triebkräfte lähmt, so erscheinen ihre Äußerungen leicht als Tyrannenlaune, despotische Willkür. Es fragt sich dann: wie weit ist dennoch Positives geschaffen worden, wie weit waren die Ideale keimfähig, die Pläne fruchtbar? Was hat dieses mit souveräner Gewalt auftretende Kunstwollen für die widerstrebende Menge geleistet? So betrachtet, erhält die Geschichte Wolf Dietrichs von Raitenau, Erzbischofs von Salzburg, eine kaum zu überschätzende Bedeutung. In ihm vereinigten sich alle Bedingungen, um den Kampf eines glänzenden Renaissancefürsten mit deutschem Stadtbürgertum zum spannenden Roman zu gestalten. Aus diesem Kampf zweier Kulturen ging das heutige Salzburg hervor. Diese Stadt, deren „italienischer" Charakter seit Jahrhunderten immer wieder betont wird, ist in kunstpsychologischer Hinsicht vielleicht

die interessanteste Schöpfung unter den deutschen Städten. Sie ist das Produkt Wolf Dietrichs, insoweit es sich gegen die Vergangenheit der Stadt und das Bürgertum durchsetzen konnte. Die tragische Katastrophe, mit welcher seine Herrschaft endete, erscheint als der Beweis, daß sein Wille der stärkere, aber der Macht des Bestehenden nicht gewachsen war. In den Bauten Salzburgs seit Wolf Dietrich haben wir die folgerichtige Darstellung eines von dem künstlerischen Wollen Italiens überwältigten deutschen Kunstschaffens.

Beachtenswert erscheint in diesem Zusammenhang ein Teppich, den Wolf Dietrich vermutlich im Jahre 1599 den Benediktinermönchen von St. Peter schenkte, wenn er nicht erst 1818 aus der Residenz nach St. Peter gelangte. In der breiten Bordüre ist das Wappen Wolf Dietrichs angebracht. Das Feld enthält eine Darstellung der Gründung Roms inmitten einer reichen Landschaft. Ganz vorn steht in antiker Gewandung Romulus, rings um ihn in lebhafter Tätigkeit die Schar der Bauarbeiter, Künstler und Steinmetzen. Die Züge des Romulus zeigen eine gewisse Ähnlichkeit mit denen des Erzbischofs und es ist anzunehmen, daß er sich selbst als Gründer eines neuen Salzburgs hier verherrlicht sehen wollte. Der Gedanke ist echt renaissancemäßig und gerade hier reizvoll durch den Kontrast zu der mittelalterlich engen Wirklichkeit, in welcher sich solche Phantasien abspielten.

Wolf Dietrichs Vater war Hans Werner von Raitenau zu Langenstein am Bodensee, ein „Ritter und Kriegsobrister". Seine Mutter war eine Gräfin von Hohenems, Helena, die Tochter des Grafen Wolf Dietrich von Hohenems und der Clara von Medici, einer Schwester Papst Pius IV.[1]). Ein Bruder Helenas war jener Kardinal Altemps, dessen Palazzo an der Piazza S. Apollinare in Rom noch heute seinen Namen trägt. Dieser nahen Verbindung der Familie mit der Kirche mag es zuzuschreiben sein, daß schon der erste Sohn Hans Werners für den geistlichen Stand bestimmt wurde. Der kluge, lebhafte und offenbar kerngesunde Knabe selbst hing mit leidenschaftlicher Liebe am Kriegshandwerk. Er blieb bis zu seinem Ende mehr Ritter als Kirchenfürst. Mit 15 Jahren schon kam er nach Pavia und von dort auf das Kollegium Germanicum nach Rom, das er erst mit 22 Jahren verließ. Dort am Hofe seines mütterlichen Oheims, des Kardinals Altemps, mag er das Leben der römischen Renaissance in seiner glänzendsten Entfaltung kennen gelernt haben. Ein zweiter Bruder seiner Mutter war mit Hortensia Borromeo verheiratet, der Schwester des nachmals heilig gesprochenen Carlo Borromeo. Von vornherein stand also der junge Wolf Dietrich, in dessen Adern das Blut der Medizäer floß, unter der Einwirkung Italiens und der Renaissance. Sein Chronist[2]) berichtet über seine Jugendjahre, er habe „in fleißigem Studieren der Maßen bearbait, daß er in gar kurzer Zeit Andere seines Gleichen bei Weitem übertroffen", er habe auch „sonderlichen Lust zu freien Künsten gehabt".

Die Zeit von 1582—1583 scheint er zu Reisen ins Ausland verwendet zu haben. Mit 24 Jahren kam er als Domherr nach Salzburg und blieb, mit Ausnahme einiger kurzen Reisen, bis zu seiner Wahl auch dort.

(1) Genaue Angaben über die Familiengeschichte Wolf Dietrichs finden sich bei Franz Martin: Beiträge zur Geschichte Wolf Dietrichs von Raitenau in Band LI der Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde.

(2) Johannes Stainhauser: Das Leben, Regierung und Wandel des Hochwürdigsten in Gott Fürsten und Herrn Herrn Wolf Dietrichen usw., herausgegeben durch P. Willibald Hauthaler, Benediktiner-Ordens-Priester zu St. Peter in Salzburg in Band XIII der Salzburger Landeskunde.

Das Salzburg, das Wolf Dietrich bei seinem Regierungsantritt 1597 vorfand, war noch ganz eine mittelalterliche Stadt. Seit 1480 war wenig gebaut worden, Salzburg war noch nicht über den Mauerring hinausgewachsen, den Erzbischof Burkard von Weißpriach um die Stadt gelegt hatte. Die Kirchen, Adelshöfe, Bürgerhäuser, Tore stammten meist aus der Epoche des romanischen Baustils, in gotischer Zeit scheint verhältnismäßig wenig entstanden zu sein und gar von der neuen Bauweise der Renaissance fand sich noch keine Spur. So wie die Stadt war, finster und winklig, konnte sie dem jungen Herrn nicht gefallen. Die Baulust steckte ihm im Blute und vom ersten Tag seiner Regierung an begann er in dem mittelalterlichen Salzburg aufzuräumen. Was ihm vorschwebte, war die Errichtung einer jener weiten luftigen Renaissancestädte, wie sie seit einem Jahrhundert in Italien entstanden. An der Salzach, inmitten enger, übelriechender Gassen und festungsartiger Häuser träumte er von Rom. Nur wenige seiner Pläne konnten zur Vollendung reifen, aber in der Baugeschichte der Stadt Salzburg bedeutet die Herrschaft Wolf Dietrichs eine neue Epoche. Von ihm datiert jene Stadt der weiten besonnten Plätze und plätschernden Brunnen, der barocken Kirchen und Paläste, die wir heute kennen. Er verpflanzte als erster die Bauweise Roms und Venedigs hierher.

Wir besitzen verschiedene Ansichten Salzburgs aus der Zeit unmittelbar vor Wolf Dietrich. Aus diesen erkennen wir, daß die Stadt sich aus den gegebenen historischen und sozialen Verhältnissen heraus, gewissermaßen in drei Gruppen, als regelloses Häusergewirr entwickelt hatte. Den Kern des Ganzen bildete der Dombezirk zwischen dem Festungsberg und der Salzach. Außerhalb der Mauern des Domhofs hatte sich auf dem schmalen Raum zwischen Dom und Fluß die eigentliche Bürgerstadt angesetzt. Jenseits des Domes und St. Peters erhob sich die Burg und das Kloster Nonnberg. Der ganze Verkehr, das eigentliche städtische Treiben ging von Mülln aus durch die Trabegasse (heute in Getreidegasse korrumpiert) über den Marktplatz, die Judengasse und den Wagplatz in die Pfeiffergasse. Von hier verlief er sich in kleinen Gassen und Seitenwinkeln zum Chiemseehof und dem Kai. Jenseits der Trabegasse, nach dem Innern zu, erstreckte sich ungefähr vom Bürgerspital zur Pfarrkirche das Dreieck des Frongartens. Salzburg besaß also nur einen einzigen Straßenzug, der innerhalb der Stadtmauer dem Flußlauf folgte. Der einzige größere Platz war der Marktplatz, welcher etwa dem unteren Teil des heutigen Ludwig Viktorplatzes entsprach. Dagegen nahmen der Frongarten, der Fronhof, der Domfriedhof und St. Peter einen weiten Raum ein, welcher der baulichen Ausgestaltung wie dem städtischen Leben entzogen war. Der Dom selbst war im Verhältnis zur Stadt sehr groß und noch ganz im romanischen Stil erhalten. Aus Stichen des 16. Jahrhunderts erkennen wir ein äußerst stattliches Gebäude mit mächtigem Vierungsturm und vier Türmen an den Enden des Langhauses. Stainhauser berichtet von wertvollen Portalskulpturen des 15. Jahrhunderts, die sämtlich beim Abbruch des Domes zertrümmert wurden.

Die Residenz, „der Hof", wie sie genannt wurde, war ein unregelmäßiger Block von Gebäuden, die, dem jeweiligen Bedürfnis entsprechend, im Laufe der Jahrhunderte waren errichtet worden. Innerhalb dieses bischöflichen Hofes hatte sich halb dörfischer, halb städtischer Betrieb eingenistet, dessen patriarchalische Unordnung den fein gewöhnten, jungen Kirchenfürsten von vornherein unbehaglich sein mußte. Wie der Dom in unmittelbarer Verbindung mit der Residenz stand, so grenzte auch der Domfriedhof, der sich an der nordöstlichen Seite des Doms erstreckte, an den Hof. Von der Pfarrkirche wurde der Domhof nur durch die Käsgasse getrennt

welche, an dem Residenzgebäude entlang, hinter dem von Hans Stethaimer errichteten Chor der Pfarrkirche nach dem Fronhof zu lief.

Die ganzen Gebäude des Domhofes, der eigentlichen Residenz, waren von einer Ringmauer umgeben, innerhalb welcher auch der Dom und der Domfriedhof lagen. An den Mauern hatten Taschner, Messerschmiede, Savoyarden, Petschaftgraber, Spengler, Buchbinder, Hofstadler, kurz Handwerker und Krämer aller Art ihre Behausungen. Dort hielten sie ihre Waren feil. Rings um die Residenz selbst standen auf hohen Stangen vierzehn Storchnester.

Jenseits des Flusses hatten sich bereits zwei Straßenzüge entwickelt, die Linzerstraße und die doppelte Häuserreihe entlang der Salzach. Von der Linzerstraße zweigte die Bergstraße ab. Vor dem Bergstraßertor war freies Land.

Wenn Wolf Dietrich von den Fernstern des „Rinderholzes", wie jener weit in den Marktplatz vorgeschobene Teil des Hofes hieß, den die Erzbischöfe bewohnten, in das Gewirre der Gassen hinausblickte, so mögen ihn zweierlei Gedanken beschäftigt haben: Regelmäßigkeit, Plan und Ordnung in diese Stadt zu bringen und zugleich sich selbst eine würdige Residenz zu errichten. Diese beiden Gedanken blieben grundlegend, wenn auch von den Zeitgenossen unverstanden, in allem seinem späteren Baubeginnen. Es war unvermeidlich, daß jede Bautätigkeit, welche auf übersichtliche Gruppierung, klare Anlage und Regelmäßigkeit abzielte, mit dem Niederreißen älterer Häuserviertel beginnen mußte. Dieses Niederreißen erschien nicht nur den Zeitgenossen, welchen die Absichten des Erzbischofs unverständlich waren, planlos und willkürlich, sondern die schier endlose Aufzählung der abgerissenen Häuser, der eingeebneten Gärten, liest sich auch noch heute wie das Vorgehen eines launischen Menschen, dessen Gedanken die Folgerichtigkeit fehlte. Bei sorgfältiger Prüfung löst sich aber die scheinbare Planlosigkeit des Abbrechens in eine äußerst planmäßige und genau berechnete Neuregelung der städtischen Anlage und eine Schaffung des Terrains für die künftige bauliche Entwicklung.

Ein glückliches Geschick ließ den Erzbischof in der Person seines Sekretärs und geheimen Archivdirektors Johann Stainhauser einen zuverlässigen und genauen Chronisten finden, der es sich vor allem angelegen sein ließ, die Bautätigkeit seines Herrn eingehend darzustellen. Zugleich bewahrt uns die Schrift Stainhausers, der als Kind einer alten Salzburger Bürgerfamilie[1]) manches Baudenkmal der alten Stadt mit anderen Augen ansah als sein junger Gebieter, wichtige Notizen über das was Wolf Dietrich zerstörte. Ganz deutlich geht es aus Stainhausers Worten hervor, daß er oft mit wehem Herzen die Niederlegung stattlicher Bauten, die Einebnung weiter, grüner Gärten gesehen hat, während die Salzburger Bürgerschaft, deren konservative Gesinnung in baulicher Hinsicht sich bis heute erhalten hat, ganz offen murrte über das allzu rasche Vorgehen des Erzbischofs, der als echter Grandseigneur der Renaissance sich durch keine Pietät gegen Vorhandenes und keine Rücksicht auf die Wünsche der Stadt gebunden glaubte. Unendlich viel Wertvolles mag damals zugrunde gegangen sein, aber es gelang dem Erzbischof, Luft und Licht in die dumpfe Stadt zu bringen. Der erste Hammerschlag seiner Bauleute machte dem Einströmen der neuen Zeit Raum.

Die Freilegung und künstlerische Ausgestaltung der Residenz war das erste Problem, dessen Lösung er anstrebte, zunächst mit unzulänglichen Mitteln. Er begann im Jahre 1588 mit dem Ankauf einer Anzahl von Häusern und Gärten, die am Kai und gegenüber des fürstlichen Hofes lagen. Durch deren Niederreißung

(1) Zillner: Geschichte der Stadt Salzburg. II. Buch, Anhang.

gewann er den Bauplatz für die Errichtung des noch heute als „Neubau" bezeichneten Teiles der Residenz. Es war ohne Zweifel seine Absicht, sich einen italienischen Renaissancepalast mit weiten, säulengetragenen Hallen, schönen Sälen und wohnlichen Gemächern zu errichten. Welcher Baumeister damals zunächst mit dem Bau beauftragt wurde, läßt sich nicht ermitteln. Es scheint, daß ein gewisser Johann Baptist Ninguarda, der später als Wolf Dietrichs oberster Bauleiter genannt wird, schon jetzt für ihn arbeitete. Es standen dem Erzbischof nur selten wirklich gute Kräfte zur Verfügung, was zum Teil das häufige Unvollendetbleiben seiner groß gedachten Anlagen erklären mag. Die einheimischen Baumeister mögen es nicht verstanden haben, im neuen Stil zu bauen und die Italiener, welche er sich verschrieb, waren wohl oft genug Künstler zweiten und dritten Ranges, denen vieles mißlang. Teile des Neubaus mußten, als sie fertig geworden waren, abgebrochen und erneuert werden. Darüber trat eine Stockung im Bau ein. Immerhin war aber zunächst Raum geschaffen für weitere Anlagen. Der Mozartplatz zeugt noch heute von dieser Epoche in der Bautätigkeit Wolf Dietrichs.

Mit dem Mißlingen seiner ersten Baupläne mag es zusammenhängen, daß er im Jahre 1591 eine Anfrage an den Vizedom in Leipzig richtete, ob er ihm keinen geeigneten Baumeister empfehlen könne. Hans Jakob von Khuenburg empfahl ihm darauf, am 6. Februar 1591, den aus Como gebürtigen Andrea Berteleto. Wahrscheinlich ist dieser gleich damals nach Salzburg berufen worden. Es scheint, daß Wolf Dietrich sich damals entschloß, die Verschönerung seiner Residenz gleichzeitig von allen Seiten anzugreifen. Während am Neubau weiter gearbeitet wurde, ließ er die den alten Hof umgebende Ringmauer mit den Krämerbuden und Hütten abbrechen, die Friedhofmauer um etwa 9 m gegen den Dom zurück versetzen. In dem frei gewordenen Raum wurde von dem alten Hof bis in den Neubau ein zweistöckiger Gang errichtet, der sich also quer über den heutigen Residenzplatz hinzog. Gegen den Friedhof zu lag unter diesem Gang ein offner, pfeilergetragener Gewölbebau, an Stelle der alten abgerissenen Mauer, unter dem man vor Regen geschützt zwischen dem alten Hof und dem Neubau verkehren konnte. Bei der Zurücksetzung der Friedhofmauer war es natürlich notwendig geworden, daß die „fürnehmeren Bürgersleut" Grabsteine ihrer Vorfahren oder Verwandten, die in der Mauer eingelassen waren, hatten herausnehmen und in die neue Mauer des offenen Gewölbebaus wieder einsetzen müssen. Wolf Dietrich wurde wohl auch hier durch den Gedanken an die Campi Santi Italiens bestimmt und Stainhauser gibt selbst zu, daß der offne Pfeilergang dem Friedhof „eine sonderliche Zier und Wolstand" gegeben habe. Beim Umsetzen der Grabsteine, dem Aufdecken der Gräber, Transferieren der Gebeine usw. mag manchmal etwas grob verfahren worden sein, so daß sich ein Teil der Bürgerschaft verletzt fühlte. Das wäre aber wohl bald vergessen gewesen, wenn Wolf Dietrich nicht das eben fertig gestellte und „zierlich angestrichene" Gebäude sofort hätte wieder abtragen lassen. Dadurch lag aber der ganze Friedhof offen und der Zorn der Bürgerschaft war groß. Den Gedanken des Kreuzgangs, den Wolf Dietrich hier hatte errichten lassen wollen und der offenbar nicht zu seiner Zufriedenheit ausfiel, hat er dann später bei St. Sebastian wieder aufgenommen.

Fertig wurde der Residenzbau aber auch damals noch nicht, sondern blieb etliche Jahre halbvollendet stehen, während der Erzbischof mit anderen Plänen beschäftigt war. Erst fünf Jahre später, 1597, wandte er auch seine Aufmerksamkeit wieder dem Neubau und jenem Gang zu, der schon so viel böses Blut gemacht hatte. Er scheint den zweistöckigen, gedeckten Gang mit darunter liegender offner Säulen-

halle vom alten Hof in den Neubau, damals zum zweitenmal, wieder aufgebaut zu haben. Zunächst ließ er den alten fürstlichen Hof gänzlich umbauen. Besonderes Mißfallen scheint auch diesmal wieder die Pietätlosigkeit erregt zu haben, mit welcher Wolf Dietrich die Baulichkeiten seiner Vorgänger samt ihren Wappen einfach fortbrechen ließ.

Am 6. Oktober 1597 ließ er den gegen den Markt gelegenen Stock des alten Hofes, welcher Teil des Gebäudes den Namen des „Rinderholzes" trug, abbrechen, obwohl der Stock, der erst von seinem Vorgänger Johann Jakob von Khuen-Belasi errichtet worden war, sehr schöne Zimmer gehabt. Wolf Dietrich verlegte seine Wohnung in einen anderen Trakt, dessen Fenster auf den Aschhof und Domfriedhof sahen. Die Front des Residenzgebäudes war nun also nicht mehr auf den Marktplatz gerichtet, sondern nach dem Neubau zu, wie dies noch heute der Fall ist. Mit Sicherheit läßt sich annehmen, daß bei dem Erzbischof die gänzliche Beseitigung des Friedhofes damals schon beschlossen war. Er ließ die Fluchtlinie des neuen Gebäudes um 15 m weit zurückverlegen, wodurch das Haus selbst kleiner, aber der davor liegende Platz größer wurde. Erst später wurde die Türniz[1]) und Hofmeisterei, welche Erzbischof Michael von Khuenburg erbaut hatte, abgebrochen. Sie ragte ebenso wie das Rinderholz weit in den Markt heraus. Auch die uralte Käsgasse, ein viel benutzter Verbindungsweg vom Fronhof und St. Peter nach dem Markt, wurde zugemauert, zum Hof hinzu genommen und verbaut.

Erst um das Jahr 1603 scheint der Neubau die Gestalt erhalten zu haben, die er endgültig bis zum Sturz des Erzbischofs behielt. Über das damals Vollendete wird er bei Lebzeiten Wolf Dietrichs kaum mehr hinausgekommen sein. Obgleich erst seine Nachfolger das Gebäude zu Ende führten, so stammt die ursprüngliche Anlage doch von ihm. Da keine Baupläne vorhanden sind, wissen wir nicht, wie die Weiterführung des Baues gedacht war. Unter Wolf Dietrich kamen zustande der Trakt am Mozartplatz und der in der Kaigasse. Daß die Mitte des nach dem Residenzplatz zu gelegenen Traktes durch einen niedrigen Turm bezeichnet wurde, weist auch darauf hin, daß dieser die Hauptfront des Gebäudes bilden sollte. Das ist umso wahrscheinlicher, als erst Wolf Dietrich die Front des gegenüber liegenden Residenzgebäudes nach dem Residenzplatz verlegte. Er dachte sich also wohl einen von zwei stattlichen Schloßfassaden flankierten Platz. Möglicherweise sollte die Fassade des Neubaues erst nach gänzlicher Wegräumung des Domfriedhofs zur Vollendung geführt werden. Im wesentlichen ist diese Anlage noch heute erhalten und trägt deutlich den Stempel italienischer Palastanlagen. Wolf Dietrich hatte aus dem unübersichtlichen, mittelalterlichen Burgbau einen klaren, rechtwinkeligen Grundriß herausgeschält und ruhige, symmetrische Palastfassaden nach allen freiliegenden Seiten gewonnen. Er wollte die beiden Fronten des alten Hofes und des Neubaus einander zugekehrt und zwischen ihnen das weite, regelmäßige Viereck eines freien Platzes haben. Die eine Seite des Platzes wurde, wie heute, durch das Langhaus des Domes abgeschlossen, die andere durch den gedeckten Gang.

Die auf den Mozartplatz gehende Fassade des Neubaus ist durchaus streng gehalten. Ein mächtiges Portal mit darüber befindlichem Wappen des Erzbischofs ist der einzige skulptural ausgestaltete Teil der Fassade (Abb. 1). Im Innern weist der keramische Schmuck einiger Räume deutlich auf Elia Castello, der seit ungefähr 1599 für ihn arbeitete. Es ist also anzunehmen, daß der geschickte Künstler in diesen

(1) Ursprüngliche Bezeichnung der Wachstube (vgl. Zillner, Geschichte der Stadt Salzburg, I., S. 33).

Jahren bis zu seinem Tode am Neubau tätig war und daß ihm vermutlich der Hauptanteil an dem vorhandenen Wolf-Dietrichbau zuzuschreiben ist. Die noch vorhandenen Reste der Innendekoration aus dieser Zeit sind von hervorragender Schönheit[1]).

Inzwischen hatte Salzburg durch den Erzbischof eine seiner schönsten Zierden erhalten, den St. Sebastiansfriedhof mit dem Kreuzgang und der Gabrielskapelle. Der Baugedanke, der Wolf Dietrich seinerzeit bei dem Abbruch der Mauern des Domfriedhofs beschäftigte, hatte klarere Gestalt gewonnen. Diesmal wußte Wolf Dietrich genau, was er wollte und diesmal stand ihm auch schon der Baumeister zur Seite, der fähig war, seine Pläne auszuführen. Die Sebastianskirche war unter Erzbischof Leonhard von Keutschach in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts erbaut worden, schon damals wurde an der Nordseite der Kirche ein Friedhof angelegt. Diesen Friedhof erweiterte Wolf Dietrich und umgab ihn mit einer Arkadenanlage. Es erscheint mir außer Zweifel, daß er jene offenen Säulenhallen im Sinn hatte, mit welchen die Italiener seit dem Anfang des 15. Jahrhunderts ihre Gartenhöfe begrenzten. Michelozzos Klosterhof von S. Marco in Florenz war vielleicht das Vorbild, nach dem Andrea Berteleto zu bauen unternommen hatte. Am 20. April 1595 zahlte die Stadt „dem welschen Baumeister Andre Berteleto des neuen Friedhofs zu St. Sebastian . . . . 1000 fl." Andrea Berteleto starb aber schon im folgenden Jahre 1596, so daß die Weiterführung des Baues wohl ganz in die Hand des Elia Castello kam.

An Stelle der schlanken Säulchen, welche den leichten Rhythmus der italienischen Klosterhöfe bedingen, traten in Salzburg gemauerte Pfeiler. Dadurch verliert das Ganze jene Grazie und luftige Weite der Höfe von Sta. Croce in Florenz und der Certosa im Val d'Ema, aber die eckigen, gedrungenen Pfeiler sind dem rauheren Klima und dem schrofferen Charakter der landschaftlichen und baulichen Umgebung besser angepaßt als die dünnen Säulchen mit der federnden Bogenspannung über ihnen, Es war nötig, das Gewimmel, die Unruhe und Unregelmäßigkeit der mittelalterlichen Stadt mit Ernst und Strenge zurückzudrängen, um dem Friedhof jenen Charakter der Ruhe und Weltabgeschiedenheit zu wahren, der ihn noch heute zu einem der stimmungsvollsten Plätze des Landes macht. Das pfeilergetragene Kreuzganggewölbe wirkt zugleich als wehrhafte Mauer, nicht wie die italienischen Säulenhöfe als Wandelhalle. Die Anlage ist nahezu quadratisch. Im Norden und Süden befinden sich 19 Arkaden, im Osten und Westen 23. Die prismatischen Pfeiler haben profilierte Deckplatten und niedrige Basen aus Sandstein. Gurtbögen verbinden sie mit den Wandpfeilern der Innenwand, so daß die ganze Arkade in gratig gewölbte Joche zerfällt. Der Gang ist mit roten Marmorplatten gepflastert. Der einzige Zugang von außen liegt an der Ostseite durch ein Rundbogentor, das die ganze Breite der mittleren Arkade einnimmt. An der Außenseite wird es von zwei Pilastern mit hohen Kämpfern und kräftig ausladendem Abschlußgebälk umrahmt, die übliche Form der Türumrahmung zu Wolf Dietrichs Zeit. Über dem Tor befindet sich ein Aufsatz, zwischen kanelierten Pilastern eine Inschrifttafel, darüber in gesprengtem Flachgiebel das schön gemeißelte Wappen des Erzbischofs. Die Inschrift sagt: Erzbischof Wolf Dietrich zu Salzburg, dess Geschlechts der edlen Herrn auf Raitenaw, hat diesen Freythof gestifft und erbawt MDC. Die einzelnen Joche sind jetzt mit Grabdenkmälern angefüllt, aber nur Weniges und Unbedeutendes geht auf Wolf Dietrichs Zeit zurück.

(1) Vorzügliche Abbildungen im Band XIII der österreichischen Kunsttopographie.

Abb. 1. Eingang zum Residenz-Neubau

Abb. 2. Die Gabrielskapelle im Friedhof St. Sebastian

Zu: ROBERT WEST, DIE BEDEUTUNG WOLF DIETRICHS VON RAITENAU FÜR DIE KÜNSTLERISCHE ENTWICKLUNG DER STADT SALZBURG

M. f. K., Bd. II, 1920

Abb. 3. Detail vom Plafond des Johannesschlößchens

Abb. 4. Hauptportal des Kapitelhauses in Salzburg

Zu: ROBERT WEST, DIE BEDEUTUNG WOLF DIETRICHS VON RAITENAU FÜR DIE KÜNSTLERISCHE ENTWICKLUNG DER STADT STRASSBURG

Das einzige Werk Wolf Dietrichs, von dem man sagen kann, daß es ihm vollständig gelungen, ist die St. Gabrielskapelle inmitten des Sebastiansfriedhofes (Abb. 2). Sechs Jahre war an ihr gebaut worden, von 1597—1603. In dieser Zeit, bestimmt seit 1599, stand dem Erzbischof in der Person Elia Castellos ein talentvoller und sein Handwerk vollkommen beherrschender Künstler zur Seite. Er, der seit 1599 als erzbischöflicher „Paumeister" erwähnt wird, ist der Architekt und Dekorateur der Gabrielskapelle. Elia Castello war wenig über zwanzig Jahre alt, als er den Bau begann und aus dieser Jugend des Künstlers erklärt es sich vielleicht, daß auch er offenbar mit dem Neubau nicht ganz zustande kam, von dem ein Teil sicher auf ihn zurückzuführen ist[1]). Die Gabrielskapelle war eine Aufgabe, der er voll gewachsen war. Er errichtete einen äußerst einfachen, bis an die Kuppel gewölbten Zentralbau — das Ideal aller Renaissancearchitekten. Der Hauptraum ist fensterlos mit Ausnahme des rechteckigen Fensters über der Eingangstür, so daß die kleine zweifensterige Apsis als hellflutende Lichtquelle wirkt. An der Eingangsseite ist die Rundung, korrespondierend mit der rechteckigen Apsis etwas abgeflacht, vier flache Stufen führen zur rechteckigen Tür. Der rings umlaufende profilierte Sockel ist aus Nagelfluh, die Tür- und Fensterrahmungen aus Marmor. Durch schlanke dorische, flach aus der Mauer vortretende Pilaster wird die Außenmauer in hohe, rechteckige Felder geteilt. Ein profiliertes Abschlußgesims schließt den Bau nach oben durch eine bestimmte, aber wenig betonte Horizontale ab. Das heute mit Blech gedeckte Kuppeldach hat vier, in regelmäßigen Abständen nach den vier Himmelsrichtungen angeordnete runde, von Voluten eingefaßte Luken. Wolf Dietrich hatte die Kapelle durch Meister Stefan Grosser, Bürger und Kupferschmied zu Salzburg, decken und das Dach grün anstreichen lassen. Die Kosten dafür beliefen sich auf 1760 fl. Auf der Kuppel war „ein vergulten Knopf und ein doppeltes züerliches Creuz" angebracht. Die Tür hat wieder die für Wolf Dietrich charakteristische Form. Die hohe, rechteckige Öffnung umgibt eine profilierte, mit Ohren versehene Marmorrahmung, darüber niedrige Attika zwischen Würfelsockeln und über dem stark ausladenden Gebälk ein kräftig profilierter Giebel mit der Wappenkartusche Wolf Dietrichs. In der Attika ist die Inschrift; Wolf. Teodo. Archie. Eine reich gearbeitete Gittertür schließt die Öffnung. Diese Rahmeneinfassung hat ihr Vorbild in Italien, eine entschiedene Ähnlichkeit mit der Tür der Gabrielskapelle zeigt sich z. B. bei der Kapelle St. Andrea in Rom. Das Innere ist wiederholt restauriert worden, hat aber im wesentlichen das Aussehen behalten, das ihm unter Wolf Dietrich verliehen wurde. Elia Castello scheint eine besondere Begabung für keramische Wandtäfelungen besessen zu haben, vielleicht entsprach diese auch in besonderem Maße dem Geschmack des Auftraggebers, denn wir finden diese Art der Wandverkleidung auch im Neubau wieder. Bei der Innendekoration war neben Castello noch ein Giacomo Bertoleti tätig, der seinen Namen in den Stuck über der Altarnische eingeschrieben hat. Der farbenstrahlende Raum mit seinen roten, blauen, weißen, grünen und gelben Plättchen, seinen goldenen Ranken und weißen Skulpturen ist an Reichtum der Ornamentik ein durchaus originelles Werk, für das sich schwerlich ein Vorbild finden läßt. Die beiden großen, aus Messing gegossenen Inschriftplatten in üppiger Barockumrahmung sind Werke des Nürnberger Meisters Christoph Herold Radschmied, der sie in den Jahren 1605 und 1607, also noch unter Wolf Diet-

(1) Friedrich Pirckmayer: Notizen zur Bau- und Kunstgeschichte Salzburgs. (Salzburger Landeskunde, XLIII. Band.) 1903.

richs Regierung anfertigte. Diese Kapelle bestimmte der Erzbischof zu seinem Begräbnisplatz, nachdem ihm die Kapelle im Dom, wo er ursprünglich zu ruhen gedachte, abgebrannt war. Von den übrigen, jetzt im Raum befindlichen Grabsteinen stammt nur einer aus Wolf Dietrichs Tagen, eine graue Steinplatte, in deren rundbogigem Abschluß ein Kreuzigungsrelief erscheint. Der Name des 1605 hier Beigesetzten lautet Mattheus Janschüz. Der Hochaltar kann erst dem 18. Jahrhundert entstammen. Am 29. September 1603 vollzog Johann Jakob Graf von Lamberg die Einweihung der Kapelle, nachdem er selbst vier Tage zuvor von Wolf Dietrich in der Pfarrkirche zum Bischof von Gurk geweiht worden war.

Die Gabrielskapelle ist demnach der erste reine Renaissancebau von Salzburg. Alle späteren Barockbauten erscheinen hier wie Ausstrahlungen des in ihr zum ersten Male aufgestellten architektonischen Prinzips. Der Dom, die Kollegiumskirche und die Dreifaltigkeitskirche sind Variationen desselben Themas. Die beiden vorangegangenen Bauepochen des Romanischen und der Gotik hatten im alten Dom und im Chor der Franziskanerkirche ihre Denkmäler geschaffen. Die kleine Gabrielskapelle steht im Jahre 1603 in Salzburg als die Verneinung des in jenen Bauten Erstrebten. Von ihr datiert die neue Baugeschichte der Stadt. Überraschend, wie uns heute der unvermittelte Übergaug von Stethaimers Chor zu dieser Barockkapelle erscheint, muß er die Zeitgenossen noch weit fremder berührt haben. Es konnte von da ab in Salzburg kein Kirchenbau mehr unternommen werden, der nicht durch dieses Musterbeispiel transalpinen Barocks beeinflußt worden wäre. Die Wirkung der Gabrielskapelle in Salzburg muß ähnlich der von Brunelleschis Ospedale degli Innocenti im Florenz des frühen 15. Jahrhunderts gewesen sein.

Noch ehe die Kapelle geweiht war, hatte der junge Baumeister Elia Castello schon im Sebastiansfriedhof ein frühes Grab gefunden. Wolf Dietrich selbst bezahlte das Begräbnis und ließ ihm ein steinernes Epitaphium errichten. In die Nische des Wandgrabes wurde die Büste des Meisters gestellt, wo sie noch heute nach der Gabrielskapelle hinübersieht. Büste und Epitaph wurden von seinen Brüdern Pietro und Antonio ausgeführt[1]). Das Wandgrab aus rotem und weißem Marmor ist schlicht und streng gehalten, ohne Anspruch auf höheren künstlerischen Wert. Dennoch zeigt es jene Herrschaft über die Proportionen der Massen und jene Ruhe in der Unterordnung des einzelnen gegenüber dem Ganzen, welche den Höhepunkt der Renaissance bezeichnen.

Gleichzeitig mit dem Kreuzgang zu St. Sebastian im Jahre 1598 war das Kapuzinerkloster auf dem Imberg fertig geworden, nach welchem dieser Hügel heute den Namen „Mönchsberg" trägt. Wolf Dietrich hatte im Jahr 1596 die Kapuziner nach Salzburg berufen. Er bestimmte ihnen das Trompeterschlößchen auf dem Imberg, woraus sich auch das festungsartige Aussehen des Klosters erklärt. Die Anlage ist von hohem Wert für die malerische Erscheinung der Stadt. Schon zu Wolf Dietrichs Zeit mag die Kapuzinerkirche jenen Charakter der Kahlheit, Armut und Nüchternheit besessen haben, der dem Geist des Ordens entsprach. Sie bietet dadurch einen merkwürdigen Kontrast zu der durch den Kirchenfürsten inaugurierten üppigen Pracht der Salzburger Barockkirchen. Die steinerne Umrahmung der Kirchentür hat dieselbe Form, wie alle unter seiner Regierung entstandenen Portale. Nur schwach profiliert, ist sie in den oberen Ecken etwas ausgebogen. Steilvoluten tragen das ausladende Abschlußgesims, über welchem

(1) Eckardt: Die Baukunst in Salzburg während des 17. Jahrhunderts. (Straßburg, J. A. Ed. Heitz, 1910.)

sich der Segmentgiebel mit dem Wappen Wolf Dietrichs erhebt. Diese Steinumrahmung, so vollständig barock sie schon in der Zeichnung ist, hat doch eine herbe Strenge, die gut zu den holzgeschnitzten Türflügeln vom Jahre 1470 paßt. Die Türe, welche eine hochinteressante Salzburger Arbeit ist, muß von einem älteren, vielleicht abgebrochenen Bau herübergenommen und hier verwendet worden sein. Der Grundriß der Kirche ist der eines einschiffigen, saalartigen, breit rechteckigen Langhauses mit geradlinig abgeschlossenem, stark einspringendem Chor. Der tonnengewölbte, mit Stichkappen versehene Raum erscheint ungewöhnlich hoch. Die Gliederung der Längswände des Schiffes geschieht durch je vier Pilaster, über denen sich profilierte Deckplatten als Kranzgesimse hinziehen. Das Licht fällt von beiden Seiten durch je drei große rechteckige Fenster ein.

Der Erzbischof ließ gleich damals durch den Steinmetzmeister Hans Säppl eine Fahrstraße zu dem Kloster anlegen, die von der Linzer Straße ausging. In veränderter Form führt diese Straße noch heute zum Kapuzinerberg hinauf.

Noch ein zweiter Klosterbau hat sich aus Wolf Dietrichs Zeit in Salzburg erhalten. Seit dem 12. Jahrhundert lag „bei den Mühlen" auf einem steilen Hügel vor der Stadt eine kleine Kirche unserer lieben Frau „ad Molendina". Diese im wesentlichen noch romanische Kirche sowie ein mit ihr zusammenhängendes Kollegiatstift übergab Wolf Dietrich den Augustinern, die er 1605 aus Bayern nach Salzburg berief. Der Maurermeister Christoph Steiner begann mit Aufbrechung der Chormaueru und Grundfesten zur Erbauung des Chors. Beschäftigt wurden gleichzeitig Beda Schön, Hofdrechsler, Wolf Heinz, Zinngießer und Hans Krebs, Maler. Die Augustiner bezogen das Kloster, noch während die Erweiterungsarbeiten im Gang waren. Wolf Dietrich ließ das Wohngebäude mit der Kirche durch einen Schwibbogen verbinden und gab dem Kloster wieder eines jener schönen und charakteristischen Portale, welche als die ältesten Arbeiten dieser Art in Salzburg seinen Namen verewigen. Der Umbau und die innere Ausschmückung der Kirche, die mit verschwenderischer Pracht ausgestattet wurde, nahm viele Jahre in Anspruch, aber durch das ganze Episkopat Wolf Dieterichs und noch lange darüber hinaus wurde unablässig an der Augustinerkirche zu Mülln gearbeitet. Ein wichtiges Werk war ferner die Straße, die der Erzbischof auf den Hügel hinaufbauen ließ. Wie alle Straßenbauten gelang ihm auch diese Anlage wieder vollkommen. Als die Augustiner ihren Besitz antraten, führte von dem Siechenhaus am Fuß des Berges nur eine steile und schon ganz zerfallene steinerne Treppe hinauf. Diese wurde abgebrochen und statt ihrer vom Klausentor bis nach Mülln hinaus ein breiter, gepflasterter Fahrweg angelegt und des weiteren gebaut eine schöne, weite, überwölbte Stiege. Dies ist der noch heute erhaltene Stiegenaufgang. Drei Brüder des Erzbischofs, Hans Ulrich, Komtur des Deutschen Ordens, Hans Werner, Komtur des Malteserordens und Hans Rudolf scheinen gleichfalls ein lebhaftes Interesse an der Vergrößerung und Verschönerung der Kirche besessen zu haben, denn jeder der drei errichtete eine der Seitenkapellen und schmückte sie mit vieler Pracht aus. Von besonderer Schönheit ist die Stuckierung der Gewölbe. Die Einrichtung stammt im wesentlichen aus einer späteren Zeit. Am charakteristischsten bewahrt die ursprüngliche Gestalt wohl die westlichste Kapelle der Südseite, welche Hans Rudolf von Raitenau errichtete.

Die Zahl der kirchlichen Bauten ist am Baueifer des Erzbischofs gemessen eine geringe; er brachte der Profanbaukunst ein vielleicht noch lebhafteres Interesse entgegen und hier wurde er natürlich von dem sich steigernden Luxusbedürfnis seiner Umgebung unterstützt. Durch ihn und zu seiner Zeit entstand eine Anzahl

kleiner Paläste und schloßartiger Bauten mit wertvollen Inneneinrichtungen, die jedoch zum größten Teil gänzlich verfallen oder durch Renovation entstellt sind. Der wichtigste dieser Bauten ist neben der Residenz das heute unter dem Namen „Mirabell" bekannte Schlößchen. Vor dem Bergstraßertor, nahe der Stadt, ließ der Erzbischof seiner Geliebten, Salome Alt, das Schloß bauen, dessen Aussehen Steinhauser sehr anschaulich schildert. Es muß ein von hohem Turm überragtes viereckiges Gebäude gewesen sein, dessen vier Flügel sich um einen Ziergarten schlossen, während schöne Gärten sie rings umgaben. Das Schloß erhielt nach der Besitzerin den Namen Altenau. Schon Marx Sittich, im Bestreben, alle Erinnerungen an Wolf Dietrich auszurotten, taufte es um auf den Namen Mirabell, unter welchem es noch heute als eine der Hauptzierden Salzburgs bekannt ist. Von Wolf Dietrichs Bau ist wenig oder nichts erhalten[1]). Franz Martin hat als erster darauf hingewiesen, daß Scamozzi bei seinem Aufenthalt in Salzburg möglicherweise einen Umbau des Schlosses Altenau vornahm. Ist dem so, so hat die völlige Umgestaltung des Schlosses die Arbeit Scamozzis vernichtet und unkenntlich gemacht[2]).

In den letzten Jahren des 16. Jahrhunderts war Wolf Dietrich mit der Anlage eines Lustschlosses für seinen Bruder Jakob Hannibal beschäftigt. Es sollte in der Nähe von Altenau erstehen am rechten Ufer der Salzach, bei der Bergstraße. Tiefe Grundfesten wurden ausgegraben, gewaltige Mauern und Pfeiler ragten in die Luft. Aber der Bau geriet ins Stocken, als Jakob Hannibal im Jahre 1600 in Ungnade fiel und die Stadt verlassen mußte. Die sogenannten „Hannibalgärten" blieben ebenfalls als Ruine liegen. Die Erinnerung an diesen Bruder Wolf Dietrichs und seine Gartenanlagen erhielt sich aber in dem Namen des Hannibalplatzes bis in die neuere Zeit[3]). Dieser Bruder des Erzbischofs scheint ähnliche Neigungen wie Wolf Dietrich besessen zu haben. Sein in der Pfeifergasse dem Neubau gegenüber gelegenes Haus muß von ungewöhnlicher Pracht gewesen sein. Es wurde abgerissen, um Raum für den Dombau zu schaffen.

Zu seinem eigenen Gebrauch hatte Wolf Dietrich gleich im Anfang seiner Regierung, ehe Altenau errichtet war, das befestigte Johannesschlößchen auf dem Mönchsberge umgebaut, wo er sich gerne aufhielt. Er stattete diesen Bau mit allem Luxus aus der ihm zu Gebote stand. Die Decken wurden schön getäfelt, die Wände mit Malereien versehen, ein Garten und eine Reitbahn neben dem Schlößchen angelegt. Seine heutige Gestalt erhielt es erst 1893. Ein Holzplafond aus Wolf Dietrichs Zeit befindet sich im Museum (Abb. 3).

Eines der schönsten noch heute erhaltenen Beispiele der Salzburger Profanbaukunst unter Wolf Dietrich ist der Marstall. Er wurde im Frongarten mit der Längsseite an den Mönchsberg gelehnt errichtet. Schon 1593 hatte Wolf Dietrich an dieser Stelle eine Reitbahn angelegt. Vierzehn Jahre später verbaute er sie in den neuen Marstall. In diesen kamen unten die fürstlichen Stallungen für die Pferde, oben die Getreideböden, deren Weite und praktische Anlage Steinhauser rühmt. Der 1607 begonnene Bau wurde 1609 fertig. Wolf Dietrich ließ ihn mit drei Türmen versehen. Zwei Portale stammen noch aus seiner Zeit und haben den unter seiner Herrschaft üblichen Portaltypus.

(1) Ein schöner Scagliolatisch im Museum mit den Wappen Wolf Dietrichs und der Stadt Salzburg stammt aus Altenau-Mirabell.

(2) Die von Franz Martin aufgefundene, diesbezügliche Notiz wird von Tietze auf den Neubau bezogen.

(3) Er führt heute den Namen Makartplatz.

Der Einfluß Wolf Dietrichs auf die bauliche Entwicklung der Stadt macht sich im Jahre 1602 zum erstenmal auch mittelbar geltend. Die Prachtliebe und der Baueifer des Erzbischofs griffen auch auf die Domherren über. Hatten sie für den Neubau eine Anzahl Häuser hergeben müssen, so begannen sie jetzt im Kapitelgarten den Bau eines eigenen Kapitelhauses[1]). Eine vom Hoftischler gemachte, von Wolf Dietrich gebilligte „Visierung" wurde vom Kapitel angenommen und die Steine zum Bau aus einem Steinbruch am Fuß des Mönchsbergs herbeigeschafft. Wolf Dietrich riet, die Zimmer alle einzuwölben und die Bibliothek neben dem eigentlichen Kapitelhaus zu errichten, auch einen verschlossenen Gang nach dem Keutschacherhof anzulegen. Peter Schallmoser war der Baumeister, der als Ratgeber dem fürsterzbischöflichen Werkmeister Domenico beigesellt wurde. Als Werkmeister des, auf Wolf Dietrichs Vorschlag mit den Wappen aller Domherren geschmückten Portals werden Domenico und Elia genannt, den Riß des Portals machte der Steinmetz Weyl (Abb. 4). Die Wappen fertigte der Bildhauer Michael Pomegger an. Die Kosten des Baues schwollen mächtig an, so daß die Domherren sich gegen den Willen Wolf Dietrichs entschlossen, den Bau, nicht wie beabsichtigt, dreistöckig zu errichten, sondern sich mit einem zweiten Stockwerk und auf dieses aufgesetzten „überlengen" Fenstern zu begnügen. Für die Inneneinrichtung riet Wolf Dietrich zu Ledertapeten und zu einem Wappenfries in der Anwaltsstube. Der Bau in seiner trotzigen Abgeschlossenheit und dem beinahe finsteren Ernst seiner Fassade bildet heute mehr als der Neubau das Musterbeispiel des von Wolf Dietrich gewollten Salzburger Palastes.

Abgesehen von diesen Bauten größeren Stils läßt sich an zahlreichen Stellen die Hand Wolf Dietrichs während der Jahre seiner Herrschaft bemerken. Es gab kaum eine Kirche oder ein Kloster, die er nicht irgendwie zu verschönern unternommen hätte und meist stehen die von ihm geschaffenen Teile fast schroff individuell im älteren Bauwerk. Eines der charakteristischsten Beispiele hierfür ist das Oratorium in der Franziskanerkirche, dessen hübsche Fassade so originell und wirkungsvoll in den gotischen Chor der Kirche hineingeschoben ist. Bewundernswert erscheint vor allem die Kühnheit, mit welcher dem praktischen Bedürfnis durch sachliche Gestaltung des Geforderten Rechnung getragen wurde, ohne Rücksicht darauf, ob für eine derartige Bildung irgendwelche architektonische Präcedenzfälle nachzuweisen waren. Es ist durchaus neu, daß ein schmales, zweistöckiges Haus seitlich in eine Kirche hineinragt. Der Anblick dieser Hausfassade in der hohen Nische des Stethaimerschen Chors behält daher auch immer etwas Überraschendes, Kapriziöses. Imponierend ist die Sicherheit, mit der solche Dinge geleistet wurden. War schon die Eingliederung einer barocken Kapelle in eine gotische Chornische gewagt, so stellte diese neue Aufgabe die höchsten Ansprüche an den künstlerischen Takt des Erbauers, der kein geringerer als Vincenzo Scamozzi selbst gewesen zu sein scheint, denn der Entwurf der Zeichnung wird auf ihn zurückgeführt[2]). Er teilte mit den Künstlern seiner Zeit die gewandte Beherrschung aller Raum- und Massenverhältnisse. Die Schmalheit der Fassade wird durch die breiten, rechteckigen Fenster davor bewahrt, dünn und unbedeutend zu wirken, der hübsche, krönende Giebel mit dem reichornamentierten Wappenschild Wolf Dietrichs steigert den Eindruck des Luxuriösen und Festlichen, das diesem

(1) Heute Hauptzollamt, Kapitelgasse, vgl. Franz Martin: Beiträge zur Geschichte Wolf Dietrichs von Raitenau. Landeskunde 51.

(2) Eckardt: Die Baukunst in Salzburg während des 17. Jahrhunderts. Straßburg 1910.

Bau trotz seiner Kleinheit anhaftet. Nirgends vielleicht fassen wir so wie hier die Bedeutung dessen, was Wolf Dietrich für Salzburg tat. Mit willenssicherer Bestimmtheit machte er der neuen Zeit in der mittelalterlichen Enge Raum, er trug die Luxuskultur Italiens in die bürgerliche Enge der Stadt. Das barocke Oratorium Wolf Dietrichs im gotischen Chor Hans Stethaimers ist sowohl in künstlerischer wie in kulturgeschichtlicher Hinsicht eine entscheidende Tat.

Von der Grabkapelle, die er in derselben Kirche seiner Schwester Cäcilia von Khuen-Belasi errichtet hatte, erhielt sich nur die architektonische Anlage, die Stuckierung der Gewölbe und die Bilder. Der Grabstein selbst ist heute unter der Kanzel eingemauert und künstlerisch wertlos. Von seinem Interesse für das Franziskanerkloster zeugt noch die schöne Eingangstür in das Kloster gegenüber der Kirche. Über der rotmarmornen Renaissanceumrahmung erhebt sich das krönende Reliefbild des heil. Franziskus. Auf dem Postament steht „Wolfgangus Theodoricus Raittenawius, Archiepiscopsis F." Die beiden Wappen sind die Wolf Dietrichs und Salzburgs. Der Gang aus dem Kloster in die Pfarrkirche, der auf seinen Befehl entstand, ist in dem Schwibbogen enthalten, der noch heute zu dem malerischen Charakter des Straßenbildes beiträgt.

Das wertvollste Skulpturwerk der Epoche Wolf Dietrichs besitzt die Peterskirche. In die ersten Regierungsjahre des Erzbischofs spielen die Türkenkriege hinein. Er selbst sandte dem Kaiser drei „Fändlein Kriegsvolk" unter Führung seines Bruders Jakob Hannibal. Sein Vater, Johann Werner von Raitenau, stand als Ritter und „Landsknechtsobrister" gleichfalls in kaiserlichen Diensten und starb in Kroatien an den Anstrengungen und Entbehrungen des Feldzuges. Seine Leiche wurde am 3. Mai 1593 nach Salzburg überführt und in St. Peter, vor dem Hochaltar, beigesetzt, der damals in der Mitte der Kirche vor den Chorstufen stand. Den Auftrag zum Grabmal mag der Erzbischof gleich damals erteilt haben. Fertig wurde es erst 1597. Er steht heute in der westlichsten Kapelle des südlichen Seitenschiffs. Die Form des Grabmals ist noch ganz die gewohnte der gotischen Zeit. Auf einem Sarkophag von dunkelrotem Marmor ist in hohem Relief das liegende Bild des Toten ausgehauen. Die rings umlaufende Inschrift in erhabenen gotischen Minuskeln besagt: „Hie ligt begraben der edl und gestrenge Herr Herr Johann Werner von Raithnau zu Langenstein, Ritter und Landsknechtsoberster, welcher da starb in Crobaten wider den Erbfeindt, als man zelt 1593 Jahr". An den vier Ecken sind vier Wappenschilder angebracht. Insofern unterscheidet sich das Denkmal im Entwurf noch wenig von den Grabdenkmälern der Pröpste in der Berchtesgadener Stiftskirche, deren jüngstes von 1541 datiert. Aber die Form des Sarkophages selbst, der eher als ein breites Prunkbett gedacht scheint, trägt deutlich das Gepräge der barocken Renaissance. Von oben gesehen scheint das Grabmal noch nahezu identisch mit denen des älteren gotischen Typus, aber von der Seite, wo die kunstgewerbliche Form des Sarkophages zugleich mit dem Porträt des Toten zur Geltung kommt (Abb. 6), ist sofort ein völlig neugeartetes Kunststreben erkennbar. Auch in der größeren Klarheit und Ruhe, mit welcher die Einzelheiten unter sich in Verbindung gebracht und zu einem harmonischen Ganzen verbunden sind, wie in dem lebensvollen und bei aller Wahrheit doch die Würde der Erscheinung und den Adel der Züge betonenden Porträt, regt sich der Geist einer Zeit, die durch Italien mit den Gesetzen der Antike bekannt geworden war (Abb. 5). Der Kopf des Toten liegt auf einem Kissen. Die Züge sind scharf geschnitten, der Typus des Rassemenschen voll entwickelt in der hohen Stirn, der fein gebogenen Nase, dem vollen Haar. Der Bildhauer hat mit Geschick eine

weiße Ader in seinem Marmor so benutzt, daß sie wie eine breite Narbe quer über die Stirn des toten Kriegers läuft. Die Renaissancerüstung, die er im Kampf gegen die Türken getragen, ist mit genauer Sorgfalt ausgearbeitet. Die Gestalt ist schlank und sehnig. Als Beispiel der Salzburger Steinskulptur zu Wolf Dietrichs Zeit ist das Grabmal von hohem Wert, denn zweifellos verwendete der Erzbischof hierfür die beste Kraft; die ihm zur Verfügung stand. Damals wurde das Grabmal mit einem schwarzen, eisernen Gitter umgeben, das schon im 18. Jahrhundert, als Hübner seine Beschreibung der Stadt Salzburg lieferte, verschwunden war.

Es ist zweifellos, daß mit wenigen Ausnahmen alle Baupläne Wolf Dietrichs über die ihm zu Gebote stehenden Möglichkeiten hinausgingen. Darum erscheint auch die Zahl der fertiggestellten Bauten verschwindend klein neben der Unmenge der niedergerissenen Häuser und verwüsteten Gärten, welche Steinhauser verzeichnet. Ein deutlicher Begriff dessen, was er für Salzburg getan, läßt sich aber erst aus der Betrachtung seines Zerstörungswerkes gewinnen, denn dieses bedeutet, was keiner der Zeitgenossen erkannte, die Neuregelung der städtischen Anlage. Ohne weiteres erhellt dies ja schon aus dem, was zur Freilegung der Residenz und des Neubaues geschehen war. Hier hatte er der Stadt die beiden großen, freien Plätze geschenkt. 1593 erwarb er den berühmten Frongarten vom Abt von St. Peter und gab dadurch der Stadt die Möglichkeit, sich auf diesem weiten Gelände auszubreiten, was bei ihrer gedrängten Lage zwischen Fluß und Berg von nicht zu überschätzender Bedeutung war. Heute befinden sich dort die Kollegiumskirche, das Universitätsgebäude, der Hofmarstall und der Markt. Ein weiterer Obstgarten am Abhang des Festungsberges fiel ihm aus strategischen Gründen zum Opfer. An der Stelle des Gartens begann er mit der Skarpierung des Festungsberges. Erst Paris Lodron dehnte diese auf sämtliche die Stadt umschließenden Berge aus und führte sie planmäßig zu Ende. Ein Blick auf Stadtansichten vor der Skarpierung zeigt, wieviel gerade die Burg an imposanter Erscheinung durch diese Skarpierung der Felsen gewonnen hat. — Der Abbruch der Kapitelmauer, der im Jahre 1599 erfolgte und ihre Zurückversetzung in den Kapitelgarten hinein war sicher nicht zum Schaden der Stadt, denn Wolf Dietrich ließ nun die Gassen gegen den Kai erweitern und pflastern. Ebenso im Interesse Salzburgs war die auf Befehl des Erzbischofs erfolgte Verlegung der Enthauptungsstätte hinaus vor die Stadt, nachdem sie bis dahin vor dem Linzertor auf dem Moos bei der Landstraße gestanden. An der ehemaligen Gerichtsstätte ließ er durch Gräben das Wasser ableiten, so daß dieses große Terrain, welches zuvor eine Wildnis gewesen, nun in fruchtbares Gartenland und schöne Baugründe verwandelt wurde. Der hohe Weg oder „die Gestetten“ (heute Gstättengasse), welche vor dem Klausentor nach der Vorstadt Mülln führte, war damals so eng, daß keine zwei Wagen aneinander vorbeifahren konnten. Wolf Dietrich ließ die Straße ausbauen, einebnen, verbreitern und pflastern. — Ihm verdankt Salzburg die Anlage des „Platzls“, das er offenbar als Widerlager für den Kopf seiner neuen Brücke über die Salzach aufschütten ließ. Mit dem Bau dieser neuen Brücke steht auch im Zusammenhang die Verlegung des Fischmarktes vom heutigen Rudolfskai nach dem Gries. Auf des Erzbischofs Geheiß mußte die Stadt auf eigene Kosten zwölf gemauerte Fleischbänke und drei weitere aus Holz für die „Klaintrager“ bei dem neuen Fischmarkt erbauen. So kam also der Fleischmarkt gleich dem Fischmarkt auf den Gries, während die Fleischbuden bisher noch auf dem Platz vor dem Löchlbogen und aufder Brücke standen. Durch die Errichtung der Fleischbänke und die Anlage des Fischmarktes wurde die heutige Griesgasse geschaffen.

Diese wenigen Beispiele mögen genügen, um einen Begriff von dem zu geben, was Wolf Dietrich im Einzelfall mit seinen rücksichtslosen Änderungen bezweckte. Zusammenfassend sei gesagt, daß sich aus der langen Liste abgebrochener Häuser und zerstörter Gärten folgendes ergibt: Wie die Griesgasse und die Gstättengasse ihm im wesentlichen ihre heutige Gestalt verdanken, so ist die schöne, breite Kapitelgasse mit den vornehmen Häuserfronten sein Werk, die Kaigasse mit ihren alten Kanonikalhöfen und Häusern stammt aus seiner Zeit. Die Pfeifergasse hat ihre Ausdehnung durch ihn erhalten. In diesen noch heute greifbaren Resultaten seiner Tätigkeit liegt aber nicht das Wesentliche seiner Bedeutung für die künstlerische Entwicklung der Stadt, sondern in dem Begriff künstlerischer Großzügigkeit und Kultur, den er in die bildende Kunst Salzburgs aus Italien übertrug[1]). Das überzeugendste Beispiel hierfür bietet die Geschichte seiner Dombaupläne.

Am 11. Dezember 1598 zwischen elf und zwölf Uhr nachts wurde der alte romanische Dom durch eine Feuersbrunst schwer beschädigt. Das Feuer war vielleicht durch die Nachlässigkeit der erzbischöflichen Diener in dessen eigener Betstube entstanden. Ein brennendes Wachslicht war dort stehen geblieben und soll den Brand verursacht haben. Das Feuer verzehrte das ganze mit Blei gedeckte Dach der Kirche, ebenso die Bleidächer und Glocken der fünf hohen Türme, welche die Domkirche damals besaß. Eine schöne, große Uhr und wertvolle Glasfenster wurden zerstört. Im übrigen scheint die Kirche innen wenig Schaden gelitten zu haben. Daß das Feuer verhältnismäßig schnell gelöscht wurde und nicht weiter um sich griff, wird auf die Windstille der Nacht und die Hilfsbereitschaft der Bürger zurückgeführt, welche begreiflicherweise sehr an dem alten Dom hingen, der die Geschicke ihrer Stadt seit den frühesten Jahren des Christentums erlebt hatte. Der Erzbischof jedoch zeigte so offen seine Gleichgültigkeit, daß die Empörung der schon ohnehin gegen den baulustigen Herrn erbitterten Bürger jetzt böse Gerüchte in Umlauf zu setzen begann. Man beschuldigte den Erzbischof, selbst der Brandstifter gewesen zu sein. Stainhauser, der ihn gut kannte und offen seine Mißbilligung ausdrückt, wenn Wolf Dietrich schöne Gärten und Bauten zerstörte, bemerkt doch zu diesem Vorwurf: „Ich aber für mein Person gibe demselben gar durchaus kain Glauben, sondern thue vil mehr solches ganzlichen widersprechen." Seufzend muß er dann freilich hinzufügen, es sei seinem Herrn übel ausgelegt worden, daß er nun unnötigerweise den ganzen unversehrten Dom habe abtragen lassen.

Der Gedanke, einen neuen prächtigen Bau zu errichten, scheint ihn ganz erfüllt zu haben und die hochfliegendsten Pläne über die Errichtung eines Domes, der mit St. Peter in Rom wetteifern sollte, reiften in seinem Sinn. Mit schwerem Herzen sahen die Salzburger der Niederlegung ihres alten Domes zu, und Stainhauser verzeichnete getreulich jede Kapelle und jeden Altar, der abgebrochen wurde. Kein Sarkophag wurde gehoben, ohne daß Stainhauser dabei war und ihm verdanken wir eine genaue Schilderung des Domes, wie er bis auf Wolf Dietrich gewesen, sowie eine genaue Aufzeichnung alles dessen, was sich in den Särgen unter den abgebrochenen Altären befand. Bevor aber mit dem neuen Riesenbau begonnen werden konnte, mußte der Baugrund geschaffen werden. In den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts begann das Niederreißen aller im Wege stehender Häuser im großen Stil. Ganze Häuserquartiere mußten fallen, um dem Dom, von dem Wolf

(1) Alois Riegl: Salzburgs Stellung in der Kunstgeschichte. Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 1905.

Abb. 5. Detail vom Grabmal Hans Werners von Raitenau

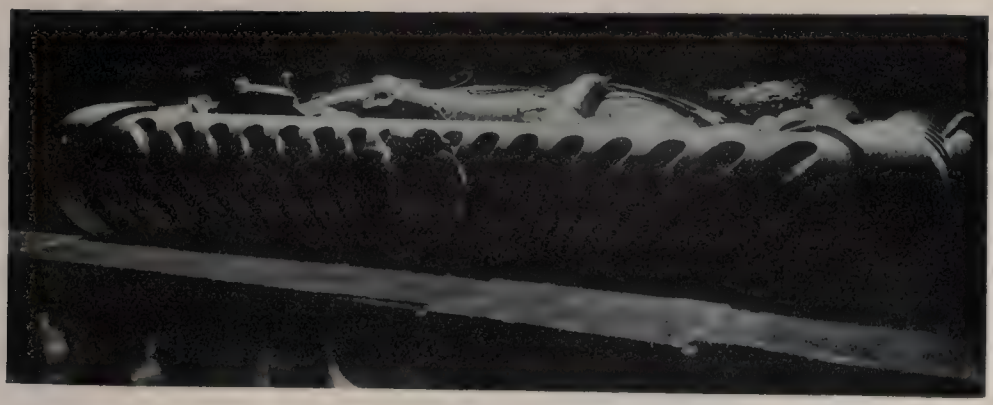


Abb. 6. Grabmal Hans Werners von Raitenau in der Peterskirche zu Salzburg

Zu: ROBERT WEST, DIE BEDEUTUNG WOLF DIETRICHS VON RAITENAU FÜR DIE KÜNSTLERISCHE ENTWICKLUNG DER STADT SALZBURG

Dietrich träumte, Platz zu machen. Er hatte im Jahre 1599 auf seiner Reise nach Prag den italienischen Architekten Vincenzo Scamozzi kennengelernt. Er berief diesen im Jahre 1604 nach Salzburg für den Entwurf zum neuen Dom. Das schnelle Abbrechen der Häuser in diesem Jahr erklärt sich also aus der Anwesenheit Scamozzis, der hier war, um das Terrain und die ganze Lage genau zu studieren, ehe er nach Venedig zurückreiste, wo er den Entwurf in Ruhe zur Ausführung bringen sollte. Scamozzi selbst erwähnt diesen Salzburger Aufenthalt in seiner „Idea dell' architettura universale". Sein besonderes Interesse erregten die verschiedenen, in der Salzburger Gegend vorkommenden Marmorarten. Der Ankauf und das Niederlegen älterer Bauten ging von 1604—1606 ununterbrochen vor sich. Aus dem Jahre 1606 datiert der Grundriß des Salzburger Domes von der Hand Vincenzo Scamozzis, der Entwurf der Fassade folgte erst 1607.

Der Grundriß befindet sich nach Franz Martin noch heute im Museo civico zu Vicenza. Er wurde im Jahre 1859 durch Schallhammer publiziert. Damals war der Aufriß schon nicht mehr auffindbar. Wir besitzen aber eine genaue Beschreibung desselben von Termanza. Wie aus Grundriß und Aufriß hervorgeht, war Scamozzis Plan etwas so überwältigend Großes, daß bei den in einer kleinen Stadt wie Salzburg vorhandenen Mitteln die Ausführbarkeit von vornherein ausgeschlossen war. Vielleicht hat Wolf Dietrich selbst niemals an die Möglichkeit geglaubt, daß er diesen Bau Scamozzis sich erheben sehen würde. Er gehört zu jenen titanenhaften Phantasien, deren unerfüllte Verheißung in der Kunstgeschichte nur einzelne prachtvolle Bruchstücke hinterlassen haben, während als Zeugen des ursprünglichen Gedankens kleinlich abgeschwächte Reproduktionen entstanden sind. Immerhin genügt es, daß solche Architekturträume wie Bramantes St. Peter, Michelangelos Grabmal Julius II., Scamozzis Salzburger Dom einmal der Realisierung entgegenrangen. Wolf Dietrich mag im Geiste den Riesenbau gesehen haben, wie er emporwuchs auf hohem Sockel, der machtvoll krönenden Kuppel zu. Der Grundriß zeigt ein lateinisches Kreuz mit drei Schiffen. Die Gesamtlänge sollte 139 m, die Breite des Langhauses 38 m, die des Querschiffes 98 m betragen. Sieben Eingänge sollten Einlaß gewähren, von denen drei auf das Atrium kamen und zwar so, daß der mittlere direkt in das Mittelschiff führte, während die beiden äußersten seitlichen Bogen des Atriums die Zugänge zu den Seitenschiffen enthielten. Da das Atrium sich nach außen in fünf Bogen öffnete, so entsprachen den beiden rechts und links von der Mitte gelegenen Arkaden an der Innenwand des Atriums Blendbogen mit Nischen. Die vier anderen Eingänge führten in die Seitenschiffe der Querarme. Die Apsiden des Chors wie der Querarme sind halbkreisförmig geschlossen. Langhaus und Querhaus sind dreischiffig. Die Seitenschiffe des Langhauses wie des Querhauses sind in achtzehn Kapellen eingeteilt, so daß mit dem Hochaltar neunzehn Altäre zur Aufstellung gelangt wären. Sie sind mit Flachkuppeln gedeckt und öffnen sich nach dem Mittel- und Querschiff in Rundbogenarkaden zwischen Pfeilern mit gekuppelten Halbsäulen. Ein riesiges Tonnengewölbe spannt sich über dem Mittelschiff. Über der Vierung wie über dem Hochaltar erheben sich gewaltige Kuppeln. An der Hand des Grundrisses und der genauen, bis in alle Einzelheiten gehenden Schilderungen Temanzas versucht die Phantasie sich die wundervoll profilierten Pfeiler, die prächtigen Friese, den Reichtum der Ornamentik und das edle Maß aller Teile, die feine Übereinstimmung der Einzelglieder mit dem Bauganzen vorzustellen. Der Dom Santino Solaris, der 1628 fertig wurde, erscheint im Vergleich zu diesem Phantasiegebilde wie die provinzielle Nachahmung eines genialen Kunstwerkes. Immerhin muß anerkannt werden,

daß Solari mit Geschick und Geist die schwierige Aufgabe bewältigt hat, ein geniales Projekt auf das unter den gegebenen Verhältnissen Realisierbare zurückzuführen.

Wolf Dietrich mag den Grundriß schon in Händen gehabt haben, als er am 8. März 1607 den gänzlichen Abbruch des Doms begann. 1610 wurde der Anfang zum Neubau des Domes gemacht. Nachdem endlich der nötige Raum gewonnen und der Platz eingeebnet war, mochte Wolf Dietrich die Zuversicht haben, er werde binnen wenigen Jahren jene wunderbare Kirche sich erheben sehen, deren Plan Scamozzi entworfen hatte. Es sollte nicht sein. Noch können kaum die Fundamente des Domes ausgehoben gewesen sein, als Wolf Dietrichs jäher Sturz dieses und so manches andere groß gedachte Werk vereitelte oder zur Vollendung in kleinlicherer Gestalt verurteilte. Was ihn und vor allem seine Dombaupläne betrifft, so gilt wie für manch anderen großen und schöpferischen Geist das Wort „In magnis voluisse sat est."

Im Jahre 1611 geriet der Erzbischof in Zwist mit dem Herzog von Bayern, der mit einem Heer gegen ihn zog. Er mußte durch das Steintor aus Salzburg fliehen. Das Domkapitel unterwarf sich dem siegreich einziehenden Herzog. Wolf Dietrich wurde in Kärnthen gefangen und auf die Festung Hohensalzburg gebracht. Ein päpstlicher Nuntius erschien und zwang den Erzbischof zum Verzicht auf seinen Thron. Als Gefangener des Papstes lebte er noch fünf schreckliche Jahre auf der Hohensalzburg. Er starb am 16. Januar 1617 und wurde im Friedhof von St. Sebastian, in der Gabrielskapelle beigesetzt.

Das war das Ende des Mannes, der es unternommen hatte, eine neue Zeit heraufzuführen und das Mittelalter aus Salzburg zu verdrängen. Er hatte den Baugrund geschaffen, auf dem seine Nachfolger weiter wirkten. Er hatte die Mauern hinausgerückt, innerhalb deren seine Nachfolger bauten. Gewalttätig und großzügig, wie sein Charakter war, hatte er zugleich verhängnisvoll und segensreich gewirkt. Das Salzburg von heute ist in seiner Anlage noch das Salzburg, welches Wolf Dietrich auf den Trümmern abgebrochener Häuser und verwüsteter Gärten aufzurichten unternommen hatte. Er verdient seinen Platz in der Kulturgeschichte seines Volkes so gut wie jene Medizäerfürsten, deren Blut in seinen Adern floß.

LEONARDO DA VINCI UND SEINE SCHULE IN MAILAND

Mit vier Lichtdrucktafeln

Von WILHELM SUIDA

III.

Als Leonardo in der zweiten Hälfte des Jahres 1506 nach Mailand zurückkehrte, brachte er das Porträt der Monna Lisa und die Komposition der hl. Anna mit, Werke, in denen, abgesehen von ihren kompositionellen Eigenschaften, sich ein neuer Schönheitstypus, die Vollendung des leonardesken Schönheitsideals, offenbarte. Und es ist begreiflich, daß von nun an gerade auf die jüngeren Maler diese voll entfaltete leonardeske Schönheit einen faszinierenden Einfluß ausübte. Cesare da Sesto, Sodoma, Bernardino Luini, Francesco Melzi, Marco d'Oggionno und Giampietrino sind die Hauptnamen dieser jüngeren Künstlergeneration, der noch manche weiteren anonymen Persönlichkeiten angehören.

Giovanni Antonio Bazzi, genannt Sodoma.

Die ältesten der genannten Maler sind Cesare da Sesto und Giovanni Antonio Bazzi, genannt Sodoma. Letzterer ist 1477 geboren und war Schüler des Martino Spanzotti in Vercelli, seiner Vaterstadt. Schon 1501 taucht er in Siena auf. Für eine Schülerschaft bei Leonardo in Mailand vor 1499, wie Morelli sie annahm, gibt es keinen Beweis. Die frühesten datierten Arbeiten, wie die Fresken in S. Anna in Creta deuten wohl auf Bekanntschaft mit Leonardos Werken, lassen aber einen intensiveren Einfluß des Meisters nicht erkennen. Halten wir uns nur an die datierten Arbeiten des Bazzi, so scheint es, daß er sich einem in persönlicher Art neugestalteten leonardesken Typus mit den Jahren mehr genähert habe, nicht aber, daß er von einem solchen den Ausgang genommen hätte. Und dabei waren die späteren Werke Leonardos, die Monna Lisa, die hl. Anna, der Johannes, für Bazzi entscheidend. Allerdings besitzen wir von Bazzis Hand jene Madonna der Brera, die, wie Frizzoni zuerst ausgesprochen hat[1]), eine freie Kopie einer Komposition Leonardos ist. Zwei Federzeichnungen im British Museum bringen einmal im Gegensinne, einmal im gleichen Sinne, Maria, das Kind und eine Katze. Bazzi hat sich ziemlich genau an die Anordnung gehalten, nur aus der Katze ein Lämmchen gemacht. Leonardos Zeichnungen scheinen wohl, wie auch jetzt ziemlich allgemein angenommen wird, um 1478 entstanden zu sein. Wann mag aber Bazzis Kopie zu datieren sein? Stilistische Gründe scheinen für eine Entstehung ziemlich viel nach 1500 zu sprechen. Auf welche Weise Bazzi die Komposition Leonardos kennen lernte, ist heute unmöglich zu sagen. In einem zweiten Bilde, das geradezu Kopie nach Leonardo ist, glaubte Frizzoni Bazzis Hand wiederzufinden: in der Madonna, die dem Kinde den Kreuzesstab hinhält, bei Lord Battersea[2]). Ich kann über Bazzis Autorschaft kein Urteil abgeben, da ich das Bild nicht gesehen habe. Ein sicheres Werk des Bazzi bei Dr. J. P. Richter in London ist deutlich als Variante nach der leonardesken Madonna Urussoff zu erkennen[3]). Ein viertes Gemälde, in dem meiner Ansicht nach Sodoma den Leonardo kopierte, befindet

(1) Archivio storico dell' arte 1889, II.

(2) Abbildung Katalog der Burlington-Ausstellung 1898.

(3) Abbildung in Rob. H. Hobart Cust, Giovanni Antonio Bazzi hitherto usually styled „Sodoma" 1477—1549. London, Murray 1906.

sich im Museo Poldi. Es ist eine Maria mit Kind und Lämmchen, Teilkopie aus der hl. Anna des Louvre. Die Zuschreibung an Cesare da Sesto, der bisher von niemandem widersprochen worden ist, scheint mir ganz und gar ungerechtfertigt. Schwerlich haben auch die Figuren darauf geführt, sondern die Landschaft; diese scheint in der Tat nicht von Bazzi, aber auch nicht von Cesare, sondern von Bernazzano zu sein, über den wir noch zu sprechen haben werden. Nimmt man aber die Figuren allein, so gleichen sie in Typus und Kolorit so völlig denen Bazzis etwa aus der Zeit um 1510, daß ich keinen anderen Namen dafür wüßte. Daß die Madonna des Museo Poldi keinesfalls der Frühzeit des Bazzi angehört, lehrt ein Vergleich mit der schönen Caritas des Kaiser Friedrich-Museums. Und endlich ist für Bazzis Bild der hl. Familie mit dem kleinen Johannes und dem Engel in Straßburg ebenso wie für das früher betrachtete anonyme im Bargello[1]) eine Federzeichnung Leonardos in Windsor maßgebend gewesen. Eine Komposition Leonardos, deren malerische Ausführung durch Bazzi Morelli zuerst behauptete, ist die Leda. Das Exemplar der Galerie Borghese wollte Morelli dem Sodoma zuschreiben, eine sehr unvorsichtige Behauptung, die R. H. H. Cust abzuschwächen suchte, indem er das Bild als Kopie nach Sodoma ausgibt (vielleicht von Pacchia). Nun sehe ich aber in der Leda Borghese überhaupt gar keine Beziehung zu Sodoma, von dessen Hand wir ja zwei Redaktionen der Leda besitzen, eine etwas frühere (etwa um 1510) in der ehemaligen Sammlung Somzée, eine spätere in einer Rötelzeichnung des Louvre. Die Leda Borghese aber wird uns an anderer Stelle zu beschäftigen haben. Nur in Zeichnungen (Oxford, Weimar, Mailand) hat Bazzi Leonardos Ledakompositionen kopiert, über welche unten mehr.

Kurze Erwähnung verdient bei dieser Gelegenheit noch ein anonymer lombardischer Maler, dessen beide mir bekannte Arbeiten dem Sodoma mit Unrecht zugeschrieben wurden. Eine Anbetung des schlafenden Christkindes, ehemals bei G. von Mallmann in Berlin, jetzt in Rußland, verwendet in der Madonna noch ein leonardeskes Motiv, das allerdings im Sinne einer gesuchten Zierlichkeit umgedeutet wird. Einfacher und ansprechender ist die hl. Familie mit Johannes und einer weiblichen Heiligen im Besitze des Malers Oreste Silvestri in Mailand.

Cesare da Sesto und Bernazzano.

Derjenige unter den mailändischen Malern, der, ohne zum Nachahmer zu werden, am vollendetsten den Spätstil Leonardos zur Grundlage eigenen Schaffens zu machen wußte, war Cesare da Sesto. Um ihn monographisch behandeln zu können, müßten wir eine Publikation seiner zahlreichen Zeichnungen besitzen, in denen wir nicht nur seine erhaltenen Werke vorbereitet finden, sondern aus denen auch manches Verlorene, über das wir Kunde haben, so besonders das Martyrium Sebastians und der Kampf Georgs mit dem Drachen, rekonstruiert werden können. Die wichtigsten Zeichnungen Cesares findet man in Venedig (Akademie, ehemalige Bossi-Sammlung), Wien Albertina, Paris Louvre, Turin kgl. Bibliothek, Windsor Castle, endlich ein ganzes Skizzenbuch mit Federzeichnungen, das aus dem Besitze von Fairfax Murray in die Sammlung Pierpont Morgan kam. Dieses Skizzenbuch habe ich vor Jahren gesehen, Photographien danach aber nicht erhalten können. Es enthält Studien zur kleinen Madonna der Brera, ferner für eine Komposition von Adam und Eva, für die Taufe Christi, endlich so manche Reminiszenz an Raffaels römische Kompositionen und an Michelangelos Jünglingsfiguren an der

(1) Monatshefte für Kunstwissenschaft XII, 1919, Tafel 68, Abb. 9.

Decke der sixtinischen Kapelle. Auch eine Federzeichnung der vom Rücken gesehenen Venus mit Amor war in Murrays Besitz. Danach kann es nicht zweifelhaft sein, daß eine Federzeichnung der Albertina, ein von Ranken umfaßtes Füllhorn mit verschiedenen Gestalten, ebenfalls dem Cesare da Sesto zuzuschreiben ist.

Die Veröffentlichung des Skizzenbuches wird gewiß noch manchen Aufschluß über Cesares Tätigkeit und Entwicklung bringen, doch wird seine Stellung Leonardo sowie seinen lombardischen Zeitgenossen gegenüber schon heute klar zu bestimmen sein.

Die Lebensdaten Cesares sind zweifellos festgestellt. Am 27. Juli 1523 starb der Künstler im Alter von 46 Jahren, er ist also 1477 geboren[1]). Um 1506 war ein Cesare Milanese in Ostia zusammen mit Baldassare Peruzzi tätig, nach Vasaris Angabe. Vielleicht ist das unser Künstler gewesen. Sicherheit ist hierüber nicht zu gewinnen, da die in der Rocca von Ostia ausgeführten Malereien nicht mehr existieren.

Ob uns eigentliche Frühwerke des Cesare, die bis um 1500 entstanden wären, erhalten sind, weiß ich nicht zu sagen. Die von Morelli als Frühwerk bezeichnete „Anbetung der Könige" der Galerie Borromeo hat mit Cesare nichts zu tun. Das Bild haben wir schon im Anschluß an die Pseudo-Boltraffiogruppe genannt[2]). Es ist recht schwach, weder in den Formen, noch besonders in der grellen Färbung den Werken Cesares ähnlich.

Ein anderes, für ein Frühwerk Cesares geltendes Bild ist der Tondo der Madonna mit den beiden Kindern im Palazzo Melzi zu Mailand. In der Rundform sowie in dem alten zugehörigen Rahmen liegt, wie Carotti aufgefallen ist, der Hinweis auf Florenz als Entstehungsort des Bildes. Mit den beglaubigten Werken Cesares hat das Bild aber wenig zu tun. Allerdings kommen unter den Zeichnungen in Venedig zwei Studien zur linken Hand der Madonna vor. Diese Studien aber gehen einfach auf dasselbe Vorbild zurück wie der Tondo des Palazzo Melzi. Es sind mir drei Repliken der gleichen Komposition auf rechteckigen Bildtafeln bekannt: in den Uffizien, in der Galerie Borghese in Rom und in der Nationalgalerie in Budapest. Diese haben sehr viel ausgesprochener leonardesken Charakter als das Exemplar des Palazzo Melzi. Auch sieht die Komposition im Rund etwas haltlos aus, paßt dagegen in das rechteckige Bildfeld vorzüglich. Alle vier Exemplare und auch noch die genannten Zeichnungen Cesares in Venedig sind Kopien nach einer Komposition Leonardos, wie unten näher auszuführen sein wird.

Das erste sichere Werk eigener Erfindung, das wir von Cesare heute besitzen, scheint die kleine Madonna der Brera zu sein. Täusche ich mich nicht, so schwebt über dem Bilde schon etwas von dem Eindrucke der Monna Lisa (Tafel 3, Abb. 2). Es gibt von der Komposition zwei Versionen, in der Brera und in Straßburg, deren einziger wesentlicher Unterschied, was die Figuren betrifft, darin besteht, daß auf dem Brerabilde das Kind im wachen Zustande, in Straßburg schlafend dargestellt ist. Daß auch letztere Variante von Cesare selbst herrührt, wird durch die Rötelstudien zum schlafenden Christkinde in Turin und Windsor bewiesen (Tafel 2, Abb. 2). Eine Federzeichnung zum Brerabilde befindet sich im Skizzenbuche der Sammlung Morgan. Eine Kopie der Straßburger Version unter Hinzufügung eines nicht mehr auf Erfindung Cesares zurückgehenden Josef befindet sich in der Galerie von Budapest. Dem Farbencharakter sowie dem Typus der Maria nach ist dieses letztere Exemplar von Cesare

(1) Vgl. E. Motta im Arch. stor. lomb. 1891, Seite 260.
(2) Monatshefte für Kunstwissenschaft XIII, 1920, Seite 47 f.

Magnis ausgeführt. Die Landschaft auf dem Brerabilde sowie in Straßburg hat einen durchaus unitalienischen Charakter, sie scheint von anderer Hand gefertigt zu sein. Diese Annahme wird zur Gewißheit, wenn wir sehen, daß es mehrere Bilder gibt, deren figürlicher Teil von Cesare, deren Landschaft von anderer Hand gemalt worden ist. Dieser zweite Künstler, der sich mit Cesare zu gemeinsamem Wirken verband, hieß nach dem Zeugnis Vasaris[1]) und Lomazzos[2]) Bernazzano[3]).

Ist auch bis heute kein Dokument bekannt, das über diesen Landschaftsmaler irgendwelche Kunde enthält, so darf doch an der Existenz eines Malers, der in Mailand Bernazzano genannt wurde, und der mit Cesare da Sesto zusammenarbeitete, nicht gezweifelt werden.

Als Haupterzeugnis des gemeinsamen Wirkens beider Künstler nennen Vasari und Lomazzo eine Taufe Christi, die sich heute in vorzüglicher Erhaltung beim Duca Scotti in Mailand befindet (Tafel 1). Stände die Landschaft allein vor uns, so würde niemand zweifeln, dieselbe für das Meisterwerk eines Niederländers der Art des Patenier und Hendrik Bles zu erklären. Im Vordergrund eine Fülle von wissenschaftlich treu dargestellten Pflanzen und Blumen, ein seichtes Bächlein, in dessen klarem Spiegel alle Kieselsteine zu zählen sind. Specht und Fasan, Frosch und Schnecke, Eichkätzchen und Wiedehopf, Heupferdchen und Schmetterling, alle mit jener frischen Naturfreude wiedergegeben, die nordische Bilder des 15. und 16. Jahrhunderts auszeichnet. Und die saftig grünen Matten und Bäume im Mittelgrunde und jene blauen Berge, ganz hell in äußerster Ferne und weiß schimmernd vom Schnee, von phantastisch zackigen Formen, — wir würden in der italienischen Kunst vergebens ihresgleichen suchen. Daß Leonardos Pflanzen- und Baumdarstellungen sowie seine steilen Felsperspektiven den Geschmack für solche Landschaftsdarstellungen vorbereitet haben, ist zweifellos. Die Selbstherrlichkeit aber dieser reich belebten und mit den Figuren in gar keinem Zusammenhang stehenden Landschaft ist durchaus unitalienisch. Nicht nur der künstlerischen, sondern wohl auch der persönlichen Abstammung nach mag der Maler, den man in Mailand Bernazzano nannte, ein Niederländer gewesen sein, der erste aus einer stattlichen Reihe nordischer Meister, die in der Lombardei ihre zweite Heimat gefunden haben. In das miniaturartig feine Naturstilleben größter Dimension hat Cesare da Sesto seine sorgfältigst durchgebildeten, weichlich empfindungsvollen Gestalten hineingestellt (Tafel 2, Abb. 1). Auf einem Skizzenblatt der venezianischen Akademie, das Malaguzzi-Valeri irrtümlch auf einen hl. Hieronymus beziehen wollte, finden sich die drei auf dem Bilde vorkommenden Hände vorbereitet. Eine kleine Kopie des Bildes befindet sich in der Kirche von Ponte Capriasca bei Lugano, eine Variante der Figurengruppe nebst zwei Engeln in der Badia della Trinità della Cava bei Salerno. Das letztere, dem Andrea da Salerno zugeschriebene Bild wäre nach Frizzoni ebenfalls eigenhändige Arbeit Cesares. Nach der Photographie allein kann ich mich von dessen Autorschaft nicht überzeugen. Auf jeden Fall aber ist die Existenz des Bildes bei Salerno Beweis dafür, daß Cesare die einmal gefundene Komposition in sorgfältigen Zeichnungen aufbewahrte und später wieder verwendete oder verwenden ließ.

(1) Vita des Dosso, ed. Milanesi, vol. V, 101.

(2) Trattato etc, ed. Roma 1844, vol. I, 320; ferner vol. II, 444: ed. il Bernazzano che fu raro nel dimostrare oltre le altre cose la minuta arena.

(3) Auch Paolo Morigi, La nobiltà di Milano, Milano 1619, Seite 459 f. berichtet: Si come in gran pregio deve essere tenuto il Bernazzano perchè nel pingere paesi fiori uccelli monti e fiumi fu miracoloso.

Cesares Gestalten der Taufe Christi haben die Phantasie späterer Mailänder mannigfach beherrscht. Gaudenzios wundervolles Werk in S. Maria presso S. Celso verrät diesen Einfluß ebenso, wie die Werke folgender Generationen, des Cerano (Frankfurt), Daniele Crespi (Brera) und anderer.

Es liegt die Vermutung nahe, daß die Landschaft der kleinen Brera-Madonna (und wohl auch die auf der Variante in Straßburg) ebenfalls von Bernazzano gemalt sei. Der allgemeine Charakter und die Farben stimmen durchaus, wenn auch eine Ähnlichkeit in Details nicht vorliegt.

Ein drittes Bild, das dem gemeinsamen Wirken Cesares und Bernazzanos seine Entstehung verdankt, scheint mir der hl. Hieronymus der Sammlung Cook in Richmond[1]) zu sein. Durch die prachtvolle Zeichnung zum Kopfe des Heiligen in der Albertina wird das Bild vorbereitet. Die mit tiefrotem Mantel drapierte Figur nimmt die Mitte ein, die zwei freigebliebenen Ecken nützt der Landschafter aus, indem er zwei voneinander ganz unabhängige Veduten mit verschiedener Horizontlinie anbringt. Der buschige Baum in der Mitte, der nach der einen Seite noch kahle Äste entsendet, erinnert an das ähnliche Motiv der Brera-Madonna, in deren zeitliche Nähe man den hl. Hieronymus versetzen muß.

Von einem weiteren, heute verschollenen Bilde, das wohl gemeinsame Arbeit von Cesare und Bernazano war, gibt ein Stich von G. Felsing (Tafel 2, Abb. 4) (Mannheim, presso Artaria e Fontaine, vgl. Albertina, Malerwerk, Bd. III) Kunde: das Christkind, vor einer Grotte sitzend, von zierlichsten Pflanzen und zahlreichem Getier umgeben; dem Anschein nach ein Werk aus Cesares früher Zeit. Damit schließt die mir bekannte Reihe gemeinsamer Arbeiten beider Künstler.

In einem von Gius. Campori[2]) publizierten Katalog verkäuflicher Bilder aus dem 17. Jahrhundert wird eine Madonna mit der hl. Anna und dem Kinde von Cesare da Sesto nach Leonardos Zeichnung mit Landschaft von Bernazzano genannt. Ich weiß nicht, ob dieses Bild identisch sein kann mit einem heute im Prado befindlichen, dem Cesare da Sesto zugeschriebenen Gemälde. Soweit die Photographie ein Urteil zuläßt, dürfte auf diesem Bilde allerdings die Landschaft von Bernazzano sein, dagegen ist es fraglich, ob die Figuren von Cesare sein können. Eine Kopie nach der Grottenmadonna (London) im Palazzo Sormani Andreani Verri in Mailand gilt ebenfalls als gemeinsame Arbeit von Cesare und Bernazzano, was wieder für ersteren falsch, für letzteren zutreffend sein dürfte[3]).

Wie oben schon erwähnt, scheint die Landschaft auf der kleinen Teilkopie nach Leonardos hl. Anna im Museo Poldi ebenfalls von Bernazzano herzurühren. Die allgemein dem Cesare da Sesto zugeschriebene Figur dagegen halte ich für eine Arbeit des Sodoma.

Cesares Name ist noch mit jener Komposition verknüpft, deren bekanntestes Exemplar unter Leonardos Namen als „Jugendlicher Bacchus in der Landschaft" im Louvre zu sehen ist. Als Johannes der Täufer kehrt die Figur in der Sakristei von S. Eustorgio in Mailand, beim Earl of Crawford[4]) und in einem Bilde der ehemaligen Sammlung Penther in Wien wieder. Das Crawfordsche Bild ging unter Cesares Namen, wurde von Frizzoni dem Lanino zugewiesen. Für den

(1) Borenius (Katalog der Slg. Cook) identifiziert dieses Bild mit dem von P. Morigi bei Dr. Guido Mazenta gesehenen. Es kann aber auch das Brerabild gemeint sein.

(2) Giuseppe Campori, Raccolta di cataloghi ed inventari inediti di quadri, statue, disegni, bronzi etc. Modena 1870.

(3) Abgebildet bei Malaguzzi Valeri, La Corte di Lodovico II, Seite 417.

(4) Abgebildet im Katalog der Ausstellung des Burlington fine Arts Club, London 1898.

Bacchus des Louvre nimmt Frizzoni die Ausführung durch Cesare an, Seidlitz schreibt die Landschaft dem Bernazzano zu; alle Forscher glauben, es liege eine Idee Leonardos zugrunde. Dies halte ich für einen Irrtum. Ich sehe in der Figur nichts, was über Cesares Fähigkeiten hinausginge, und sehe vieles, was gerade für ihn charakteristisch ist: weichliche Formen, breite Schultern, besondere Sorgfalt, aber wenig Ausdruck in Händen und Füßen, ein Ausbreiten der Glieder, nicht ein Konzentrieren derselben zu einer markanten Gebärde, wie es Leonardo tut. Alle erhaltenen Exemplare aber sind Kopien nach Cesare, keines von ihm selbst. Die Pariser Gestalt (Bacchus) kann am ehesten von dem Maler des Christusbildes der Galerie Czernin[1]) sein, für den Kopftypus und Karnation sprechen, allerdings sind die Übergänge weicher als auf beiden oben angeführten Gemälden dieses Malers. Die Landschaft des Bacchus geht sicher auf Bernazzano zurück, entbehrt aber der klaren Präzision und hohen Qualität von Bernazzanos sicherem Bilde. Es könnte also auch hierin sich um eine Kopie nach Bernazzano handeln. Daß Cesares Urbild einen hl. Johannes, nicht einen Bacchus vorstellte, schließe ich daraus, daß die emporweisende Rechte nur motiviert ist, wenn die Linke einen Kreuzstab hält.

Ungefähr um das Jahr 1510 hat sich Cesare von dem selbstherrlichen Landschafter getrennt. Was immer der Grund dieser Veränderung war, persönliche Differenzen, der Tod oder eine Übersiedlung des Bernazzano, für Cesares Kunst ist es ein Vorteil gewesen. Mußte doch die detailsreiche Landschaft jedes Streben nach geschlossener Figurenkomposition vereiteln, abgesehen davon, daß eine genaue Berechnung der Farben- und Lichtwirkung für den Figurenmaler unmöglich war. Als fühle er sich erlöst von der zerstreuenden Buntheit der Landschaft, hat Cesare in den Bildern der folgenden Jahre einfachen schwarzen Hintergrund für seine Figuren gewählt.

Wie sehr ihn diese weise Selbstsucht künstlerisch gefördert hat, zeigt ein Vergleich des hl. Hieronymus in der Brera mit dem früher betrachteten Bilde der Sammlung Cook. Das Brustbild des greisen Büßers in der Brera scheint aus dem schwarzen Grunde herauszuwachsen. In unzählbaren Abstufungen der Helligkeit gewinnt die Gestalt gegen den Beschauer zu Licht und Leben, um in den entfernteren Teilen in der Nacht des Hintergrundes unterzutauchen. Eine Originalwiederholung des Kopfes allein befand sich im Herbst 1914 bei Grandi in Mailand.

Ist das Bild der Sammlung Cook bestrickend durch seinen Reichtum, seine Eleganz und Farbenschönheit, so imponiert die Einfachheit der Mittel und die gesammelte Wirkung des Brerabildes. Dieses stellt die reifere Stufe der Kunst Cesares vor. Man wird auch leicht erraten, woher die Anregung zu einer derartigen Behandlung der menschlichen Gestalt mit dem sanften Überleiten aus tiefer Nacht zu größter Helligkeit kam. Leonardos Spätwerke, wie der hl. Johannes des Louvre, haben in Cesare verwandte Saiten zum Klingen gebracht.

Eine zweite Komposition des Cesare, deren Entstehung in diese Jahre fällt, ist die Salome in ganzer Gestalt, die in einer Schüssel das Haupt des Täufers vom Henker empfängt. Auch diese Arbeit wurde sorgfältig vorbereitet, wie die Rötelstudie zu den Armen Salomes in der venezianischen Akademie, und die für den Arm des Henkers in Windsor beweisen. Das beste Exemplar dieser Komposition befindet sich in der Gemäldegalerie in Wien, höchst sorgfältig in der Durchführung und von sehr guter Erhaltung. An dem hellblauen Oberkleid der Salome ist, bevor die Farbe getrocknet war, mit Holz (Pinselstiel) die Farbe in kurzen, dicken Strichen

(1) Monatshefte für Kunstwissenschaft XIII, Bd. I. 1920, Seite 48f. und Bd. II, S. 278.

1. Cesare da Sesto: Studien zu den Händen der Taufe Christi. Venedig, Akademie

2. Cesare da Sesto: Studie zur Madonna in Straßburg. Turin, Kgl. Bibliothek

3. Cesare da Sesto: Madonna Duchessa Melzi, Mailand

4. Kupferstich nach einem verschollenen Bilde von Cesare da Sesto und Bernazzano, Johannes der Täufer. Wien, Albertina

Zu: WILHELM SUIDA, LEONARDO DA VINCI UND SEINE SCHULE IN MAILAND. III.

M. f. K., Bd. II, 1920

chtdruck von Trau & Schwab, Graphische Kunstanstalt, Dresden 19

Cesare da Sesto: Taufe Christi. Besitz des Duca Scotti in Mailand

Zu: WILHELM SUIDA, LEONARDO DA VINCI UND SEINE SCHULE IN MAILAND. III.

Lichtdruck von Trau & Schwab, Graphische Kunstanstalt, Dresden 19

weggenommen, so daß der warme, bräunlichweiße Grund durchscheint. Und auf diese Art ist der Eindruck hervorgebracht, als ob das Gewand golddurchwirkt wäre. Ein anderes, auch noch im Atelier Cesares ausgeführtes Exemplar kam mit der Salting-Sammlung in die National Gallery in London. Die Farben sind hier teilweise verschieden, namentlich der Charakter dadurch verändert, daß der Mantel olivgrau (statt blau) ist. Auch fehlt die Brosche mit dem Medusenhaupt. Kopien, die für die Bewunderung des Originals zeugen, befinden sich in Hamptoncourt, ferner nach H. Cook[1]) bei Colonel H. Cornwall Legh (nach Cook von einem Nachfolger des Giampietrino, es ist hier ein dritter Kopf in der Mitte beigefügt), ferner bei Mrs. Baillie Hamilton in Schottland. Zwei Bruchstücke eines fünften Exemplars fand ich in der Galleria Borromeo in Mailand (die Köpfe der Salome und des Täufers), und Nachzeichnungen in Rötel ebenda im Palazzo Arcivescvile. (Letztere werden schon in Lattuadas Descrizione di Milano II, 85 als Originale Cesares genannt, was aber falsch ist.)

Die Gestalten lösen sich von schwarzem Grunde. Durch Steigern der Helligkeitsgrade nach dem Vordergrunde zu hat Cesare seine Tiefenwirkung erreicht. An dem Henker, der vom Hintergrunde nach vorne tritt, ist Brust, Schulter, Kopf noch düster halbdunkel, der vorgestreckte Arm wird gegen die über der Schüssel das Haupt Johannes des Täufers haltende Faust zu stufenweise heller. Das Haupt des Täufers ähnelt dem des Hieronymus der Brera.

Von gleichen malerischen Prinzipien ausgehend, hat Cesare zwei Kompositionen geschaffen, die untereinander große Ähnlichkeit aufweisen, doch aber deutlich zwei Stufen in der künstlerischen Lösung des Dreifigurenbildes erkennen lassen. Maria mit dem Kinde zwischen Josef und Katharina sehen wir auf dem Gemälde der Eremitage in St. Petersburg dargestellt. Dies ist die frühere Lösung. In dem Madonnenantlitz klingt der Eindruck der Mona Lisa nach. Die Haltung von Mutter und Kind ist noch derjenigen der kleinen Brera-Madonna ziemlich ähnlich. Die streng frontale Maria verhindert die Verbindung der drei Gestalten zu einer organischen Gruppe.

Etwas anders verhält es sich dann mit der zweiten Komposition, deren Originalexemplar im Besitze der Countess of Carysfort in Elton Hall bei Peterborough ist. Kopien befinden sich in der Brera und im Besitze der Duchessa Melzi in Mailand. Die Gestalt des Josef ist die gleiche geblieben. Sonst ist alles verändert. Maria hat ein reicheres Bewegungsmotiv erhalten, indem die Knie gegen die linke Körperseite gewendet sind, das Haupt aber nach der rechten Schulter zu geneigt ist. Nach dieser Seite wendet sich das Christkind zum kleinen, knienden Johannesknaben (Grottenmadonna Leonardos!) dessen Vater Zacharias (wohl dieser und nicht Joachim, wie gewöhnlich angegeben wird), die Hände faltend, dahinter erscheint. Aus dem ruhigen, durch keine Aktion verbundenen Nebeneinander der Gestalten in der ersten Version (Petersburg) des Dreifigurenbildes hat Cesare in der zweiten (Lady Carysfort) eine lebensvolle, durch ein bestimmtes Interesse ver-

(1) Über die Geschichte des Bildes berichtet Baldinucci, dasselbe sei in einer Kapelle der Kirche S. Giovanni Decollato alle case rotte gewesen, dann 1630 vom Grafen Archinti dem Kardinal Mazarin geschenkt worden. An Stelle des Originals sei eine von Ambrogio Figino gefertigte Kopie in der Kirche aufgestellt worden. Nach Annahme Baldinuccis handelt es sich um dieselbe Tafel, von der Lomazzo berichtet, sie sei zu seiner Zeit bei Cesare Nigruola gewesen. Dieses scheint das Salting-Exemplar zu sein. Das heute in Wien befindliche Original befand sich nach Lomazzos Angabe (Idea del Tempio della pittura cap. 38, Seite 139) in dessen eigenem Besitze und wurde später (Lomazzo sagt nicht von wem) dem Kaiser Rudolf II. geschenkt (vgl. Text unten).

bundene Gruppe geschaffen. Die schöne Originalzeichnung zum Kopfe des Christkindes findet sich in der Albertina zu Wien.

Beide Bilder sind ursprünglich in Mailand gewesen und demnach auch wohl sicher dort entstanden. Für das erstere haben wir die literarische Beglaubigung durch P. Moriggia[1]). Von dem zweiten sind heute noch zwei Kopien in Mailand vorhanden, so daß anzunehmen ist, daß auch das Vorbild dort war. Der übliche Name „Vierge au bas relief" paßt für beide Versionen, da auf beiden der Steinthron der Madonna den Schmuck eines Reliefs aufweist.

Sorgfältige Studien zu verschiedenen Figuren sowie Skizzen seiner Kompositionen haben den Maler begleitet, als er ungefähr um 1512 seine Reise nach dem Süden Italiens antrat. Was wir von seiner reichen Tätigkeit dort noch besitzen, ist die große Altartafel der Madonna zwischen dem hl. Johannes dem Täufer und Georg aus Neapel und wohl ursprünglich aus S. Domenico in Messina stammend, heute in der Galerie Cook in Richmond, die Anbetung der Könige aus S. Niccolo in Messina, heute in der Galerie von Neapel, ferner nach seinen Entwürfen, aber wie ich glaube, nicht von ihm selbst ausgeführt: Madonna, Taufe Christi und die Heil. Peter und Paul, Gregor und Benedikt vom ehemaligen Hochaltar der Kirche des Convento della SS. Trinità della Cava bei Salerno (nach Frizzoni und Morelli wäre sogar die Ausführung von Cesare selbst)[2]).

Die Altartafel der Galerie Cook zeigt in der Madonna mit dem Kinde eine Wiederholung der Petersburger Gruppe. Die den Thron schmückenden Reliefs enthalten teilweise antikisierende Dekorationsmotive, Apollo mit den Musen, mit einer an Raffaels Gestalt aus dem Parnaß erinnernden Hauptfigur, in den oberen Teilen aber sieht man eine hl. Lucia und das Salomonsurteil, das mit Raffaels Deckenbild der Stanza della segnatura nur in der Gestalt des Salomon übereinstimmt. Ob man aus dem Umstande, daß die Anordnung der beiden Heiligen ungefähr der Art von Giorgiones Altar in Castelfranco entpricht, auf eine Bekanntschaft Cesares mit der venezianischen Kunst schließen darf, möchte ich dahingestellt sein lassen. Wichtiger erscheint uns die Frage, wie sich die Landschaft in dem Bilde zu den Figuren verhält, ob jene Scheidung zweier Hände, wie sie bei früher betrachteten Bildern geboten erschien, auch hier möglich sei. Die Antwort kann bei aller durch den Erhaltungszustand des Bildes gebotenen Vorsicht wohl nur die sein, daß das ganze Gemälde von einem Künstler herrühre. Trotz Zierlichkeit und Detailreichtum hat jene früher betrachtete Sonderbedeutung der Landschaft aufgehört.

Das zweite Altarbild des Südens, die Anbetung der Könige in Neapel, ist in seiner reichen, fast überreichen Bewegung von dem Bilde der Galerie Cook sehr verschieden. Die hl. Familie wiederholt die analogen Gestalten des Halbfigurenbildes der Lady Carysfort. Daß eine so getreue Wiederholung des früher schon verwendeten Motivs von Cesare anfangs nicht beabsichtigt war, beweist die Federzeichnung in Venedig, die von dem ausgeführten Bild vielfach abweicht. Interessant ist, daß die Hintergrundfiguren der Zeichnung mit Benutzung von Entwürfen Leonardos zur Schlacht von Anghiari entstanden sind. Die Ähnlichkeit der Pferde springt in die Augen und den schräg bildeinwärts laufenden nackten Jüngling findet man auch auf einer Zeichnung Leonardos in Venedig (im Gegensinne, im Wand-

(1) La Nobilità di Milano, descritta del R. P. F. Paolo Morigi, Milano 1619, Seite 458 f.: „nella Casa dell' ill. sig. Galeazzo Visconte senatore un battesimo del nostro signore (jetzt duca Scotti) e l'altro d'una S. Maria col figliuolo in braccio con S. Giuseppe e una martire."

(2) Gustavo Frizzoni, Arte Italiana del Rinascimento, Milano 1891, Seite 61 ff.

bilde selbst war er weggelassen worden). Dem Bilde in Neapel geben der reichgeschmückte Triumphbogen und die staffierte Landschaft eine große Unruhe, die um so mehr auffällt, als die Farbe dieselbe eher vermehrt als mildert.

Die Rückkehr Cesares nach Mailand könnte ungefähr im Jahre 1514 erfolgt sein. Ich finde eine Stütze dieser Annahme in zwei Tatsachen. Erstens ist aus dem Hauptwerke aus Cesares später Mailänder Zeit, dem Altar aus S. Rocco bei Porta Romana zu ersehen, daß von Raffaels Werken vor allem die Stanza della segnatura und die Madonna di Foligno, nicht die späteren Werke, von Michelangelo die Decke der sixtinischen Kapelle Eindruck auf den Künstler gemacht haben; und zweitens ist vom Jahre 1515 jenes Bild der Ruhe auf der Flucht von Solario datiert, dessen Hauptfigur, wie erwähnt[1]), mit Cesares Madonna aus S. Rocco unleugbare Ähnlichkeit hat, was allerdings auch durch das gemeinsame Vorbild genügend erklärt werden könnte.

Der Altar aus S. Rocco bei Porta Romana befindet sich heute im Besitze der Duchessa Josephine Melzi in Mailand (Tafel 3, Abb. 5, 1 u. 3). Ein sechsteiliges Poliptychon, der hl. Rocchus zwischen Sebastian und Christophorus, darüber Maria mit dem Kinde zwischen den beiden Johannes (Tafel 2, Abb. 3 und Taf. 3, Abb. 4 u. 6). Wie schon Carotti bemerkt hat, ist für Maria die Madonna di Foligno Raffaels[2]), für den Evangelisten im allgemeinen der Eindruck der Gestalten Michelangelos an der Decke der sixtinischen Kapelle Voraussetzung. Es ist noch hinzuzufügen, daß der Sebastian in der Gestalt des Haman Michelangelos an der Decke der sixtinischen Kapelle sein Vorbild hat. Der Täufer aber ist eine Kombination aus dem Täufer der Madonna di Foligno und dem Christus der Disputà.

Von dem Rocchusbilde gibt es eine alte, gute Kopie in Olmütz, die Madonna kehrt in zwei anderen Exemplaren in gleicher Komposition wieder, im Palazzo Arcivescovile in Mailand[3]) und in der S. Trinità della Cava bei Salerno. Daß dieselbe später eine allgemeine Verehrung genoß, geht daraus hervor, daß man ihr in Häuserfresken aus viel späterer Zeit (so im Geschäftshause Gabella und Himmelsbach in Lugano aus der Zeit um 1800) noch begegnet.

Von Zeichnungen, welche sicher mit dem Altar aus S. Rocco zusammenhängen, nenne ich die prächtige Rötelskizze zu der Gestalt des Christophorus in der venezianischen Akademie[4]).

Charakteristisch für diese spätere Gruppe von Werken Cesares ist das Zurücktreten des eigentlich leonardesken Elementes zugunsten häufiger Berührungspunkte mit der römischen Kunst Michelangelos und Raffaels. Die Isolierung der Figuren oder Figurengruppen vor schwarzem Hintergrunde hört auf, die organische Verbindung mit der Landschaft wird durchgeführt. Es ist eine mittlere Phase in Cesares Künstlerlaufbahn zu konstatieren, während welcher allzu figurenreiche

(1) Monatshefte für Kunstwissenschaft, Bd. I. 1920, Seite 31.

(2) Vgl. Carotti, Capi d'arte nella Raccolta della duchessa Josephine Melzi Eril Barbò. Milano 1901. Das Motiv kommt ja ursprünglich von Leonardo und findet sich zuerst in der Maria der unvollendet gebliebenen Anbetung der Könige der Uffizien, dann in der Maria des Annenkartons der Londoner Akademie. Daß, abgesehen von den zahlreichen Kopien bei Melzi (Berlin), Luini (Ambrosiana), Leonbruno (Berlin), diese Figur für Solarios Gemälde von 1515 verwertet wurde, ist oben erwähnt worden.

(3) Vielleicht ist dieses Bild identisch mit der nach Torres Zeugnis in der Kapelle des Hospitals von S. Corona in Mailand vorhandenen Madonna mit dem Kinde von Cesare da Sesto (Torre, Ritratto, 1674, pag. 149. Stiftung G. F. Rabbia).

(4) G. Fogolari, I disegni Nr. 24: „nackter Mann mit Lanze", die Beziehung auf den Rochusaltar nicht erkannt.

Kompositionen mit einer an Motiven überhäuften Landschaft sich verbunden haben, wie dies trotz aller meisterhaften Einzelmotive von der Anbetung der Könige in Neapel gesagt werden muß. Die eigentlichen Spätwerke haben dann die Klärung aus der Überfülle gebracht. Aus der figurenreichen großen Tafel kehrt der Maler zum Poliptychon zurück, von den unteren Gestalten erhält jeder, der Rocchus wie der Sebastian und Christophorus, seine eigene, ihm angepaßte Landschaft; aus dunklem Laubwerk des Waldes leuchtet prächtig die Gestalt des Rocchus hervor, über weites, seichtes Gewässer, das blaue Berge in der Ferne begrenzen, schreitet Christophorus dahin. Solche Landschaften sind zusammen mit den Figuren empfunden, und der Meister, der im Sfumato der Körpermodellierung auf Leonardos Lehren weiter baute, hat sich auch als Landschafter zu hohem Range aufgeschwungen.

Die beiden mehrfigurigen Kompositionen aus Cesares letzten Jahren sind im Original verloren. Von dem Fresko des Martyriums des hl. Sebastian, in der Villa Naviglio in Pieve di Rosate geben die prächtige Rötelzeichnung in Windsor und die Kopie auf Leinwand in der Galerie Malaspina in Pavia eine ausreichende Vorstellung. Abgesehen von der merkwürdigen Idee, den Märtyrer vor dem Baume sitzend darzustellen, geben auch die Schergen von Cesares Originalität und Können einen achtunggebietenden Begriff.

Zum zweiten verlorenen, aber von Morigi hochgefeierten Bilde des hl. Georg zu Pferde, der den Drachen bekämpft, hat sich eine Zeichnung im Louvre erhalten. Die Fixierung dieser Komposition in die letzten Lebensjahre Cesares ist durch den Umstand ermöglicht, daß auf der Rückseite desselben Blattes der mit Raffael nach Lomazzos Erzählung freundschaftlich verkehrende Lombarde einige Figuren aus der 1519 begonnenen Transfiguration (Vatikan) kopiert hat. Dieses Blatt gibt zugleich den Beweis für mehrfache Aufenthalte Cesares in Rom.

Damit schließt die Reihe der mir bekannt gewordenen eigenhändigen Arbeiten des Cesare da Sesto.

Ein kleines Bild der Madonna im Depot des Kaiser Friedrich-Museums (Nr. 1422) schien mir seiner Art nahe verwandt; hellblaues, glatt gefälteltes Gewand, karminroter Mantel, blond geringeltes Haar, kleine Landschaft in hellblauen Tönen, in der Ferne weißlich gehöht.

Nicht von Cesare sind einige unter seinem Namen oft erwähnte, teilweise noch heute so ausgestellte Bilder, die falsch bezeichnete Gürtelspende, ein Rundbild im Vatikan, die Taufe Christi im Lateran (jetzt dort nur mehr scuola Lombarda genannt) und die Madonna mit Engeln in der Münchener Pinakothek. Das Brustbild eines Jünglings, das im Wiener Museum lange Zeit Cesares Namen trug, rührt am ehesten von Bartolommeo Veneto her.

Es ist nicht zu bezweifeln, daß die jüngeren Maler, namentlich Bernardino Luini, Marco d'Oggionno, Gaudenzio Ferrari und Giampietrino von Cesares Werken mannigfach beeinflußt worden sind.

Beifolgend stelle ich die auf Cesare da Sesto und Bernazzano bezugnehmenden Stellen bei Vasari, Lomazzo und P. Morigi zusammen, welch letzterer von keinem der älteren mailändischen Künstler auch nur annähernd so ausführlich spricht als von dem vielbewunderten Cesare.

Vasari: Vita di Dosso e Battista Ferraresi: Visse ne' tempi medesimi il Bernazzano milanese eccellentissimo per far paesi, erbe, animali, ed altre cose terrestri, volatili ed acquatici; e perché non diede molta opera alle figure, come quello che si conosceva imperfetto, fece compagnia con Cesare da Sesto, che le faceva molto bene e di bella maniera. Dicesi che il Bernazzano fece in un cortile a fresco

certi paesi molto belli, e tanto bene imitati, che essendovi dipinto un fragoleto pieno di fragole mature, acerbe e fiorite, alcuni pavoni ingannati dalla falsa apparenza di quelle, tanto spesso tornarono a beccarle, che bucarono la calcina dell' intonaco.

Vasari: Vita di Benvenuto Garofalo e Girolamo da Carpi.

Vas. ed Milanesi VI, 518.

Ma tornando ai pittori milanesi poichè Leonardo da Vinci vi ebbe lavorato il cenacolo sopradetto, molti cercarono d'imitarlo. E questi furono Marco Uggioni ed altri de' quali si è ragionato nella vita di Lui: ed oltre quelli lo imitò molto bene Cesare da Sesto, anch' egli milanese, e fece, più di quel che s'è detto nella Vita di Dosso, un gran quadro che è nelle case della zecca di Milano; dentro al quale, che è veramente copioso e bellissimo, Cristo è battezzato da Giovanni. È anco di mano del medesimo, nel detto luogo una testa d'una Erodiade con quella di San Giovanni Battista in un bacino, fatte con bellissimo artificio; e finalmente dipinse costui in San Rocco, fuor di Porta Romana, una tavola, dentro vi quel Santo molto giovane, ed alcuni quadri che son molto lodati.

Vasari: Vita di Baldassare Peruzzi IV, 592. Baldassare Peruzzi arbeitete in der Rocca d'Ostia römische Schlachtenszenen, alte Waffen usw. tenuti quasi delle migliori cose che facesse — bene è vero che fu aiutato in questa opera da Cesare da Milano.

Die Malereien sind nicht erhalten, wie oben erwähnt. Daß Cesare da Sesto gemeint sei, hat viel Wahrscheinlichkeit angesichts der Beziehungen Cesares zur römischen Kunst der Zeit, seiner später sich äußernden Vorliebe für antikisierende Reliefs, der unleugbaren formalen Beziehungen seiner Werke zu denen des Baldassare Peruzzi.

„La nobiltà di Milano", descritta dal R. P. F. Paolo Morigi, Milano 1619, Seite 458f.:

Cesare Sesto, discepolo e vero imitatore dell' immortale Leonardo da Vinci fu deli più pregiati pittori della sua età e fra le molte sue eccellenti pitture si vede in una villa chiamata Naviglio (nella pieve di Rosate la qual è delli signori Resta) una figura d'un San Sebastiano saettato a cui va mancando lo spirito e altri due che l'anno saettato uno de' quali lo slega da l'arbore ove sta legato e l'altro lo sta mirando sedendo sopra un masso di terra con la schena rivolta verso i riguardanti, figure tutte ignude, con un paese di meravigliosa bellezza.

Queste figure e paesi sono tenute delle belle rare pitture della nostra Italia, e è peccato che non si faccia un telaro con due ante da chiudere per conserva di cosi preciosa gioia che altrimenti col tempo egli si guasterà con biasimo di quei a chi toccava à provedergli. In oltre nella chiesa di S. Rocco posta vicina al portone di Porta Romana si vede una pala, over ancona pinta dalla divina mano di questo Sesto dove si veggono una Madonna co'l Bambolino in braccio un S. Rocco ecc, degni d' esser veduti. Si veggono ancora due quadri nella casa dell' Ill. Sig. Galeazzo Visconte senatore uno del Battesimo di nosto Signore e l'altro d'una S. Maria co'l figliuolo in braccio con S. Giuseppe e una martire. Ancora nella casa del virtuoso dottore il Sig. Guido Mazenta si vede un quadro d'un S. Geronimo in penitenza; che tutte queste pitture sono delle rare cose della nostra città, per non dire più oltre.

Questo immortale Sesto non solo ha lasciato eterna memoria nella nostra città del molto suo valore, ma ancora nella città di Messina si veggono molte pitture fatte dalle sue eccellenti mani che sono tenute in grandissimo pregio come cose rare e preciose.

Lomazzo, G. P. (die wichtigsten Stellen).

Idea del Tempio della pittura, Cap. 38, Seite 139: In Sicilia è illustre un convento di monache per la tavola mirabile di Cesare da Sesto, dove ha dipinto i tre magi ed ha espresso la maggior arte dell' allumar che niuno possa dimostrare. (Heute Neapel, Galerie.) Di cui tiene il disegno Antonio Maria Vaprio pittor di Don Rodrigo di Toledo governator d'Alessandria (vielleicht handelt es sich um die Federskizze, die mit der Bossi-Sammlung in die venezianische Akademie kam). Nella qual parte egli è stato rarissimo come si vede in tutte l'opere sue, e spezialmente nella Erodiade, che prima pervenne in man mia e poi fù donata a Ridolfo II imperatore (heute im Museum in Wien).

Trattato (Ausgabe Rom, 1844, biblioteca artistica).

I, 342: Cesare eccellente nel fare i cangianti (die auf mehreren Bildern Cesares vorkommenden schillernden Gewänder).

I, 405: Cesare da Sesto nelle sue figure, le quali perciò hanno un rilievo mirabile si che paiono nascer fuori dal quadro (vorzügliche Charakterisierung der für Cesare eigentümlichen Abstufung der Helligkeitsgrade).

I, 177: Dal che se ne viene l'uomo ad acquistar poi una pratica cosi fatta, che se ne vale come di un' altra natura, rappresentando vivamente tutti gli atti e moti che gli tornano in proposito; come appunto acquistò il nostro Cesare da Sesto, se rimiriamo i suoi disegni veramente miracolosi, nei quali le attitudini si veggono tanto proprie ecc.

I, 301: (di alcuni moti de' cavalli). E negli spaventi e pericoli si gli ha da dare sembiante e moto di paura e spavento come si vede nel cavallo di S. Giorgio di Cesare da Sesto, mentre s' accosta al dragone, in cui si vede vivo e divinamente espresso quell' impeto, con che si sforza di ritirare il piede e sfuggire l'orribile vista del dragone, e tuttavia a viva forza è ritenuto dal santo finchè da fine alla magnanima impresa.

I, 314: Cesare da Sesto dalle cui mani non usci mai opera che del tutto non fosse perfetta.

III, 198: (Beschreibung der Heiligen). E San Rocco soleva vestirsi di vilissimi panni, col cappello in capo, la taschetta al fianco, ed il bordone in ispalla; nel quale abito venne dal monte Pesulano in Italia, siccome lo dipinse Cesare da Sesto sopra una tavola nella chiesa di S. Rocco in Milano, con gesto umile, significando il suo affetto all' angelo.

Cesare da Sesto hatte in Mailand einen Zeitgenossen, der an Sorgfalt der Modellierung mit ihm wetteiferte, ohne allerdings den Nuancenreichtum und die Leuchtkraft der Farben Cesares zu erreichen. Im Palazzo Arcivescovile zu Mailand findet sich ein großes Bild der Taufe Christi, das Hauptwerk des anonymen Malers. Von einer äußerlichen Nachahmung von Cesares berühmtem Bilde hält sich der Maler fern, er fügt drei Engel hinzu und vereinigt Figuren und Landschaft in einem etwas faden, gelblichen Ton, den helles blau, rosa, lila und schillernde Farben umspielen. So wenig der sentimentale, nach oben blickende Christus dem Cesares ähnlich ist, so sehr gleicht Johannes seinem Vorbilde. Wenigstens ein Bild ist mir von diesem Maler noch bekannt, ein jugendlicher Johannes Baptista in der Landschaft (ganze Figur), von dem ehemaligen Besitzer Mr. Claude Philips in London unter Cesares Namen publiziert[1]).

(1) The Burlington Magazine 1908.

Bernardino Luini.

Über Bernardino Luini dürfen wir uns hier sehr kurz fassen, so groß seine Bedeutung innerhalb der lombardischen Kunst ist, da Luca Beltrami dem Meister eine ganz prächtige inhaltreiche Monographie gewidmet hat[1]). Einige Zusätze hat Malaguzzi Valeri[2]) gegeben. Nebst dem, was ich schon früher[3]) zu sagen hatte, kann ich auch heute noch einige Ergänzungen hinzufügen, aber die historische Stellung Luinis wird durch dieselben nur wenig verändert[4]). Von 1512 bis zum Tode 1532 konnte Beltrami das Schaffen Luinis verfolgen, dessen persönliche Typik schon in den frühesten bekannten Werken klar hervortritt. Konnte Beltrami von der Madonna von Chiaravalle (1512) bis zur vielfach überarbeiteten Votivtafel der Familie Busti in der Brera (1515) kein sicheres Werk Luinis angeben, so glaube ich, ein bedeutsames, 1514 datiertes Fresko einschieben zu können. Dasselbe schildert in zwei großen Landschaftsbildern die Geschichte des ersten Menschenpaares, Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradiese. Vor laubumwundenen Säulen der Umrahmung stehen drei Gestalten von Propheten, im dekorativen Friese darüber findet sich die Jahreszahl 1514; zugehörig ist noch das Brustbild eines rotgewandeten, bartlosen Mannes, wohl des Stifters. Ehemals an der nördlichen Außenwand der Wallfahrtskirche Madonna delle Ghirle bei Campione am Luganersee angebracht, wurde es wegen Feuchtigkeit dort abgenommen und an der äußeren Südwand der Kirche befestigt. Als ich vor Jahren das Gemälde einer irrigen Zuschreibung an Bramantino wegen zu erwähnen hatte[5]), war mir der Zusammenhang mit Luini noch nicht so deutlich geworden. Seitdem hat wiederholte Betrachtung mir volle Sicherheit über den Autor gegeben.

Von geringerem Belange sind einige andere Nachträge zu Luinis Werk. Von jenem Christus als Schmerzensmann der Sammlung Ludwig Wittgenstein in Wien, der eine Replik nach Solario aus Luinis Werkstatt zu sein scheint, war schon die Rede. Eine ähnliche Gestalt zwischen zwei Schergen finden wir im Museum zu Cöln, dort in übertriebener Bescheidenheit der „Art Luinis" zugeschrieben, meiner Ansicht nach eigenhändig. Vier Freskobruchstücke, einzelne Köpfe bei Avvocato Cologna in Mailand stammen wohl ebenso aus der Casa Rabbia bei S. Sepolcro wie drei andere im Castello Sforzesco. Eine Variante einer mehrfach bei Luini vorkommenden Komposition, Maria mit beiden Kindern (Liechtenstein, Budapest) sah ich bei J. Böhler in München, von besonders hoher Qualität ist der schöne Frauenkopf in Bridgewater House in London. Endlich sei auf ein schönes Fresko einer hl. Märtyrerin zwischen Barbara und einer Nonne im fürstlich Czartoryskischen Museum zu Krakau hingewiesen, den Malereien aus dem Monastero delle Vetere in der Brera nahestehend. Ein kleiner Tondo mit zwei geflügelten Putten, ein liebliches Bildchen bei Herrn Albert Vonwiller in Mailand macht den Abschluß dieser kurzen Liste.

(1) Luini 1512—1532, materiale di studio raccolto a cura di Luca Beltrami. Milano 1911.
(2) Rassegna d'arte 1912.
(3) Jahrbuch der Kunstsammlungen usw., Wien XXVI, Seite 367 f.
(4) Nur bezüglich der Jugendzeit Luinis hat das Bekanntwerden einer aus der Galerie Manfrin stammenden, „Bernardinus mediolanensis faciebat 1507" signierten Altartafel im Musée Jacquemart Andrée in Paris zur Äußerung ganz heterogener Hypothesen Anlaß gegeben. Beltrami (Nozze Mocenigo-Bagatti Valsecchi 1914 maggio) tritt für die Zuschreibung des Bildes an Luini ein, Frizzoni (Rassegna d'arte, September 1914) erklärt sich dagegen. Die Frage bedarf noch weiterer Untersuchung.
(5) Jahrbuch der Kunstsammlungen usw., Wien XXV, Seite 67 und Gerspach, L'Arte V.

Wie rasch der Stil Luinis und seine Dekorationsart beliebt wurden und Nachahmer in der Lombardei fanden, hat Beltrami an verschiedenen Beispielen erläutert. Und noch 1549 finden wir in der Kapelle des Sposalizio in S. Maria in Lovere künstlerisch hochstehende Malereien, die sich eng an Luinis Vorbild anlehnen. Der Beweis, daß man eine der herrlichsten Kompositionen des Meisters dauernd zu würdigen wußte, liegt in der Tatsache, daß ein dem Tempesta zugeschriebenes Bild der Enthauptung eines bärtigen Heiligen in der Galerie von Augsburg fast getreu das Motiv der Enthauptung der heil. Katharina im Monastero maggiore wiederholt.

Luini nimmt unter all den Künstlern, die wir besprechen, eine Sonderstellung ein, denn er ist der im besten Sinne volkstümlichste von ihnen. All jene Kopien nach Leonardo, die er malte, die Grottenmadonna in Affori (vielleicht Werkstattarbeit), die hl. Anna der Ambrosiana, die beiden Kinder im Prado u. a. m. haben die ihm eingeborene Formenempfindung und Kompositionsweise nicht zurückgedämmt. Das monumentalste Werk Luinis, die Passion Christi in der S. Maria degli Angeli zu Lugano ist das deutlichste Bekenntnis zu der von Leonardo gar nicht berührten, allem florentinischen Empfinden heterogenen architektonischen Komposition. Diese ist der Grundpfeiler von Bramantinos Schaffen, sie hat dieselbe Bedeutung für Bernardino Luini, sobald er nach monumentaler Wirkung strebt.

Dem Luini steht der Maler nahe, welcher die Dekoration des Hofes der Casa Taverna-Ponti (via dei Bigli) schuf. Die Malereien sind ihres dekorativen Gefüges halber und ikonographisch sehr interessant, stilkritisch wegen ihres restaurierten Zustandes schwer zu beurteilen. Mongeri schrieb sie zusammen mit den Propheten und Sibyllen im Kuppeltambur im Sanktuarium zu Busto Arsizio dem Giovanni Pietro Crespi de' Castoldi zu[1]). Ein sicheres und viel besser erhaltenes Werk des Malers der Casa Ponti ist das Fresko der Madonna mit kniender Nonne in der Brera (ehemals dem Bramantino zugeschrieben).

Verschiedene Provinzmaler.

Von den Malern von Lodi brauchen wir uns nur mit Albertino Piazza in unserem Zusammenhang kurz zu beschäftigen. Zeigt er im Gegensatz zu seinem Mitarbeiter Martino Piazza ein gewisses Hinneigen zum Sfumato der Modellierung, wohl auch zum leonardesken Frauentypus, wie er ihn etwa bei Giampietrino fand, so hat er für die Madonna auf dem Altarwerk in S. Agnese zu Lodi von 1520 sogar ganz direkt die pala Sforzesca zum Vorbilde genommen — (im Gegensinne), ein viertel Jahrhundert später gerade die plumpe, schwerfällige Pala Sforzesca, deren Motiv er allerdings lieblich milderte. Eine kleine Kopie der Madonna aus dem Louvreexemplar der hl. Anna in der Galerie von Modena (Nr. 323) scheint eine direkte Nachahmung Leonardos durch Albertino zu bezeugen, so wie eine kleine Kopie der Felsgrottenmadonna (London) in Pavia (Museo Malaspina, Nr. 78). Andere Arbeiten Albertinos (in der Galleria Borromeo, 3. Saal, Nr. 61 und im Museum von Neapel) sind unter des Giampietrino Einfluß entstanden, und für die Komposition einer zierlich ausgeführten Anbetung der Könige in S. Maria della Pace zu Lodi hat der leicht empfängliche Künstler sich sogar Dürer zum Vorbilde genommen.

Auf ganz analoger Stilstufe wie Albertino Piazza steht ein Maler, dessen einziges bekanntes Werk sich in der Seminarkirche von Ascona bei Locarno befindet, signiert Jo. Antonius de Lagaia de Ascona pinxit 1519. Ein großes Poliptychon

(1) Archivio storico lombardo 1881.

1. Cesare da Sesto: Hl. Sebastian.
Duchessa Melzi, Mailand

2. Cesare da Sesto: Madonna mit dem schlafenden Kinde.
Straßburg, Galerie

3. Cesare da Sesto: Hl. Aristoforus.
Duchessa Melzi, Mailand

4. Cesare da Sesto: Johannes d. Täufer.
Duchessa Melzi, Mailand

5. Cesare da Sesto: Hl. Rocchus.
Duchessa Melzi, Mailand

6. Cesare da Sesto: Johannes d. Evangelist.
Duchessa Melzi, Mailand

Zu: WILHELM SUIDA, LEONARDO DA VINCI UND SEINE SCHULE IN MAILAND. III.

. f. K., Bd. II, 1920

druck von Trau & Schwab, Graphische Kunstanstalt, Dresden 19

1. Marco d'Oggionno:
Begegnung von Maria und Elisabeth.
Straßburg, Galerie

2. Marco d'Oggionno: Madonna mit dem Kinde
Besitz: Albert Vonwiller, Mailand

3. Marco d'Oggionno: Hl. Familie und Johannesknabe mit Engel.
Venedig, Akademie

4. Marco d'Oggionno: Anbetung des Christkindes.
Venedig, Akademie

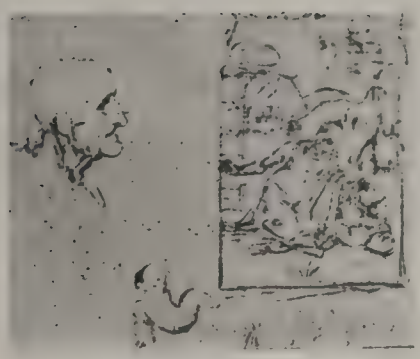
Zu: WILHELM SUIDA, LEONARDO DA VINCI UND SEINE SCHULE IN MAILAND. III.

1. f. K., Bd. II, 1920

sk von Trau & Schwab, Graphische Kunstanstalt, Dresden 19

1. Kopie nach Leonardo
Florenz Uffizien

2. Kopie nach Leonardo:
Madonna mit dem Kreuzstabe.
Florenz Uffizien



3. Leonardo: Windsor Castle

4. Leonardo: Federzeichnung
im Codice Atlantics

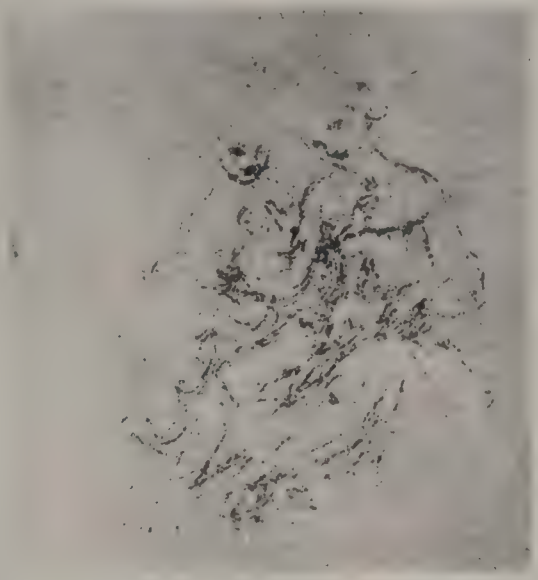
Zu: WILHELM SUIDA, LEONARDO DA VINCI UND SEINE SCHULE IN MAILAND. IV.

K., Bd. II, 1920

k von Trau & Schwab, Graphische Kunstanstalt, Dresden 19

1. Leonardo: Studie zur Verlobung der hl. Katharina. Louvre

2. Bernardino di Conti mit Benutzung einer Komposition Leonardos. Bergamo



3. Leonardo: Verlobung der hl. Katharina. Kreidezeichnung. Oxford, Christ Church College

4. Kopie nach Leonardo: Madonna. Augsburg

Zu: WILHELM SUIDA, LEONARDO DA VINCI UND SEINE SCHULE IN MAILAND. IV.

f. K., Bd. II, 1920

k von Trau & Schwab, Graphische Kunstanstalt, Dresden 19

mit der Schutzmantel-Madonna und der Assunta darüber in den Mittelfeldern, oben die Verkündigung, unten mehrere Heilige.

Einen anderen Namen hat uns eine kleine Zeichnung der venezianischen Akademie bewahrt: Franciscus de Tactis de Varisiis, also ein Francesco de' Tatti von Varese, die Madonna auf der Mondsichel thronend, unten der hl. Sebastian und Rocchus kniend. Ein Bild dieses Malers ist bisher nicht nachgewiesen.

Über Francesco Pagani da Milano, einen im Venezianischen tätigen Maler, haben Detlew Frhr. v. Hadeln[1]) und ausführlicher Gino Fogolari[2]) berichtet. Der Künstler interessiert uns hier nur insofern, als er gelegentlich, wie in dem Bilde von 1537 im Museum von Treviso eine Variante der Grottenmadonna bringt, in einem Frühbilde aber in S. Lorenzo zu Serravalle Reminiszenzen an des Predis beide Engel aus S. Francesco (London), wie schon Fogolari erkannte. Und die stehenden Heiligen unten, Hieronymus zwischen Lucia und Agata, haben in Bergognones Altartafeln ihre Vorbilder, das wäre noch hinzuzufügen. Fogolari glaubt dem Francesco Pagani auch ein großes Bild der Madonna zwischen Hieronymus und einem Bischof im Besitze von Sir Herbert Cook zuschreiben zu dürfen, das kompositionell mit einer Rötelzeichnung der venezianischen Akademie übereinstimmt. Die Zuschreibung an Francesco scheint mir aber ebenso fraglich, wie die bisher übliche an Cesare Magnis[3]). Die Zeichnung in Venedig[4]) halte ich für Kopie nach dem Bilde, nicht für eine Studie zu demselben.

Marco d'Oggionno.

Dem Marco d'Oggionno seine sichere Stelle in der Leonardoschule zuzuweisen, ist ungemein schwierig, da wir bezüglich der zeitlichen Ansetzung seiner Werke fast nichts wissen. In einer Notiz Leonardos von 1490[5]) wird als Schüler ein Marco genannt und J. P. Richter sprach zuerst die Vermutung aus, es sei damit Marco d'Oggionno gemeint. Das ist aber völlig unsicher, sogar sehr unwahrscheinlich. Bossi sah in S. Maria della Pace in Mailand eine (heute nicht mehr erhaltene) Kreuzigungsdarstellung, welche 1510 datiert war, und hielt diese für ein Werk des Marco. Wir haben keine Möglichkeit, die Richtigkeit dieser Ansicht zu prüfen. Die Tafel mit den drei Erzengeln in der Brera trägt die lakonische Aufschrift „Marcus", kein Datum, das Triptychon der ehemaligen Galerie Crespi, Marci Ogionis p(ictura) signiert, ist ebenfalls nicht datiert, nur der Altar von Besate bei Abbiategrasso (Provinz von Mailand) läßt sich nach alten Aufzeichnungen (wenn auch nicht den Originaldokumenten) auf das Jahr 1524 datieren[6]). Dies ist der

(1) Zeitschrift für bildende Kunst XXIV, 1913.

(2) Rassegna d'arte 1914.

(3) Abgebildet im Katalog der Cook-Sammlung. Borenius nennt die Tafel ein Spätwerk des Cesare Magnis, das wäre um 1540. Ich sehe in dem Bilde vielmehr den Einfluß des Luini, als irgendwelche Ähnlichkeit mit Cesare Magnis; auch Frizzoni (Rassegna d'arte 1914, Juni) bestreitet die Zuschreibung an Cesare Magnis.

(4) Abgebildet bei Gino Fogolari, disegni, Tafel 36.

(5) Leonardo befand sich in Pavia und sagt: Marco stava con meco.

(6) Gustavo Frizzoni, la pala di Marco d'Oggionno nella chiesa parrocchiale di Besate, L'arte VIII, Seite 414 f. Es wird berichtet, daß Marco vom 2. Februar bis 27. Juni 1524 das Bild gemalt habe, das die Einwohner von Besate zum Dank dafür stifteten, daß sie von der Pest verschont waren. Der Preis war 85 Scudi nebst Wein. Im Hause der Pisani habe Marco während der Arbeit gewohnt und sei mit den ersten Familien der Ortschaft in freundschaftlichem Verkehr gewesen. — Vgl. auch Bertoglio Pisani, Arte e Storia XXII, 1903, Seite 118.

einzige feste Punkt in der Chronologie des Marco d'Oggionno. Nun ist seine persönliche Art so ausgeprägt, daß bezüglich der stattlichen Anzahl der ihm zuzuschreibenden Werke nahezu keine Meinungsverschiedenheiten bestehen. Wir müssen versuchen, dieselben chronologisch zu ordnen. Und wenn man auch in dem Bestreben, geradezu die Reihenfolge der Bilder zu konstatieren, über Hypothesen nicht hinauskommt, so kann man mit Sicherheit doch eine frühe, eine mittlere und eine späte Gruppe von Werken erkennen.

Hauptwerk der Frühzeit des Marco d'Oggionno scheint das Erzengelbild der Brera zu sein (aus S. Marta delle Monache Agostiniane in Mailand). Große Sorgfalt der Detailausführung, botanisch treue Pflanzen, fleißigste Modellierung jedes Kopfes in zarten, grauen Schatten von feiner Abstufung der Helligkeitsgrade, vortrefflich jede Hand wie die dem Christus des Abendmahls im Gegensinne nachgebildete des Michael. Michael selbst schwer und massiv im Luftraum stehend, nicht schwebend. Überreiche, schwerfaltige Gewänder, häufig in Schillerfarben, karmin und schwefelgelb oder dunkeloliv mit Malvenfarbe. Eine Perlenbrosche, eine Kleidbordüre von raffiniertem Reiz der Detailwirkung. Das Bild, dessen Gesamtwirkung vielleicht zunächst nicht sonderlich befriedigt, gewinnt sehr bei genauerer Betrachtung. Kein Zweifel, daß dieser Marcus, der vorne an dem Stein seinen Namen wie eine römische Inschrift hingesetzt hat, Leonardos direkter Schüler war, und vermutlich nach 1506 die entscheidenden Anregungen erhalten hatte. Ein zweites Bild von ähnlicher Farbenwirkung, ähnlicher größter Sorgfalt im Detail ist der jugendliche Christus mit der Weltkugel in der Galerie Borghese. Derselbe wird zeitlich jener ganzen Reihe von Bildern des Salvator mundi, deren datiertes Exemplar von 1511 in der Galerie Czernin wir früher betrachtet haben, nahestehen. In das Jahrzehnt von 1510 bis 1520 ungefähr sind noch eine Reihe von Bildern Marcos zu versetzen, deren gemeinsame Züge folgende sind: fleißigste Ausführung der Einzelheiten, selbst auf Kosten der Gesamtwirkung, enge Anlehnung an Leonardo in den Typen, deren sensitive Ausdrucksfähigkeit in nervöser Art gesteigert wird, Intensität und Leuchtkraft der Farben Vorliebe für schillernde Gewänder, rötlichbraunes, stark geringeltes Haar, kühlere Karnation mit grauen Schatten, sorgfältigste, stufenreichste Modellierung.

Dieser Phase von Marcos Tätigkeit gehören die beiden mir von ihm bekannten Kopien von Leonardos Abendmahl an, eine im Refektorium von S. Maria delle Grazie, die andere im Louvre. Es werden dem Künstler noch andere Kopien der Cena zugeschrieben, eine in Petersburg, die nach der Reproduktion keinen für Marco charakteristischen Zug enthält, eine andere in der Royal Academy in London, die ich übereinstimmend mit Frizzoni viel eher dem Giampietrino zuschreibe. Nun müssen allerdings gerade in der Zeit zwischen 1510—1520 die engsten künstlerischen Beziehungen zwischen Marco und Giampietrino bestanden haben. Dabei ist Marco als der bedeutendere und vielseitigere Künstler im wesentlichen der Gebende gewesen.

Von den zahlreichen Kompositionen der Madonna mit dem Kinde gehören zwei der Frühzeit an, von jeder sind mir mehrere Exemplare bekannt. Maria hält das Kind an sich, das mit den Ärmchen die Mutter umhalst, im Begriffe, sie auf den Mund zu küssen (Tafel 4, Abb. 2). Ein farbenprächtiges Bild im Besitze von Herrn Albert Vonwiller in Mailand und ein zweites aus der Sammlung Bonomi Cereda stammendes im Besitze des Conte Francesco Malaguzzi Valeri stimmen kompositionell überein. Wiederholung desselben Motivs, aber nicht von Marco, sondern nach der Abbildung vielleicht vom Pseudo-Boltraffio ist das Bild bei Professor Lotmar in Bern,

das Frimmel[1]) irrigerweise unter dem Namen des Bernardino de' Conti publiziert hat, zu dem jedoch keinerlei Beziehung vorhanden ist. Ist in dieser ersten Komposition das Kind mehr aufgerichtet, so zeigt die zweite, im übrigen sehr ähnliche Madonnenkomposition ein ausgesprochen sitzendes Kind mit hochgezogenen Beinchen. Von dieser zweiten Art sind ein vielfach übermaltes Bild im Castello Sforzesco (Nr. 278 Legato Guasconi) und ein zweites, nur als Ruine erhaltenes, vielleicht ursprünglich feineres, in Mailänder Privatbesitz. Die in Contis Kopie von 1501 erhaltene Madonnenkomposition Leonardos hat für diese beiden Versionen Marcos bis zu einem gewissen Grade die Anregung gegeben, ebenso wie die Madonna Urussoff für jene liebliche Madonna mit entblößter Brust von Marco d'Oggionno im Louvre, als deren um mehrere Jahre später entstandene Variante eine Madonna Marcos in der Ambrosiana zu betrachten ist. Eine schöne Madonna mit dem Kinde, das eine Lilie hält, findet sich in der Galerie von Modena.

An den Ausgang der Frühzeit Marcos versetze ich das Votivbild des Malteserritters Conte Vimercati auf dem Altar der Sakristei von S. Maria delle Grazie. Dieses galt von jeher als Marcos Werk, wurde nur von Morelli dem „Niccolo Appiani" zugeschrieben, ist jetzt aber allgemein wieder als Marco rehabilitiert, meiner Ansicht nach eines der besten Werke des Meisters. Würdig die Gestalt Johannes des Täufers, das beste Porträt von Marcos Hand die Profilfigur des Conte Vimercati. Ungefähr um diese Zeit (um 1520 etwa) mögen dann auch zwei farbenprächtige Flügelbilder im Palazzo Melzi entstanden sein mit den Heiligen Martin und Rocchus.

Die Verwechslung mit dem Niccolo Appiani aber hat folgenden Grund: Torre spricht über die Arbeiten des Marco d'Oggionno für die Kirche S. Maria della Pace und im Anschluß daran über ein Fresko der hl. Familie mit Engeln über der Türe zum Convent, welches von Niccolo Appiani herrührte. Als nach Aufhebung des Klosters die Malereien, Tafelbilder sowie abgenommene Fresken in die Brera gebracht wurden, verband man den von Torre für ein nicht erhaltenes Fresko überlieferten Namen willkürlicherweise mit zwei Gemälden, der Anbetung der Könige und der Taufe Christi, die daraufhin in der Pinakothek der Brera unter diesem Namen ausgestellt wurden. Morelli überrahm, ohne die Herkunft des Namens näher zu prüfen, die Benennung, bezeichnete nach dem Augenschein den Niccolo Appiani als einen Schüler und Nachahmer des Marco d'Oggionno und schrieb ihm dazu noch eine Reihe von Bildern zu, die mit diesen beiden Tafeln engere Beziehung zeigten. Eine nähere Prüfung des Textes bei Torre ergibt aber folgendes: Der Bischof von Bobbio Gio. Batt. Bagarotti, dessen von 1519 datierter, noch zu Lebzeiten errichteter Grabstein aus der Kirche in das Kastell kam, hat durch Marco d'Oggionno den Hochaltar der Kirche S. Maria della Pace herstellen lassen. Als wegen baulicher Veränderungen der Hochaltar durch einen neuen ersetzt wurde, brachte man die Bilder in das Refektorium, wo Torre sie einzeln ausgestellt sah und als vom Hochaltar herstammend folgende bezeichnet: die Heiligen Petrus, Paulus, Hieronymus, Katharina und Magdalena, die Geburt Christi, die Anbetung der Könige, die Taufe Christi, die Stigmatisation des hl. Franz, der Schutzengel, endlich der kniende Stifter, der Bischof Bagarotti, mit dem hl. Johannes dem Täufer. Drei dieser Bilder, der hl. Paulus, die Anbetung der Könige und die Taufe Christi befinden sich in der Brera, zwei weitere im Vorrat des Kaiser Friedrich-Museums gehören, wie ich glaube, noch dazu: die Anbetung des Christkindes

(1) Blätter für Gemäldekunde, 4. Band, Seite 119.

(Geburt Christi) und der kniende Stifter mit Johannes Baptista. Es erscheint fraglich, daß der hl. Paulus der Brera, wenn auch von Torre genannt, ursprünglich zum gleichen Hochaltar gehört habe, vielmehr scheint er der Ausführung nach einer späteren Zeit des Marco anzugehören (etwa um 1530). Die vier anderen Bilder aber zeigen zu Marcos Frühwerken so enge Beziehungen, daß es nicht bezweifelt zu werden braucht, daß Torre recht hat mit der Angabe, Marco habe für den Bischof von Bobbio den Hochaltar für S. Maria della Pace ausgeführt, und zwar hat dies dann sicher vor 1519 stattgefunden.

Wir gewinnen durch diesen Nachweis nicht nur die Brerabilder, die so viel Verwirrung in der Niccolo Appiani-Pseudo-Boccaccino-Frage angerichtet haben, für Marco zurück, sondern obendrein einen ganz außerordentlich wichtigen Stützpunkt für die Chronologie der Werke Marcos.

Der Altar von Besate mit seinem Datum 1524 bezeichnet eine neue Stilphase, deren Erzeugnisse zwischen 1520—1530 entstanden sein dürften. Ohne gelegentliche sorgfältige Einzelausführung zu verschmähen, wird doch des Künstlers Malweise breiter, an den Köpfen und Händen wird mehr auf Betonung einiger in die Augen springender Züge hingearbeitet, wobei jene an Leonardo erinnernde Vieldeutigkeit der älteren Typen Marcos zurücktritt. Die Farben werden im ganzen etwas heller, kräftige Kontrastwirkungen derselben scheinen nicht vermieden, sondern eher aufgesucht. Die Figuren erhalten größere Beweglichkeit, Kontraposte werden bevorzugt, die monumentale Standfestigkeit, wie sie den Erzengeln oder den Flügeln der Duchessa Melzi oder dem Votivbild Vimercati zu eigen ist, verschwindet. Der Altar von Besate ist mit den Frühwerken noch durch manche Fäden verbunden: Typus des Christkindes, Ruhe der Komposition, leonardeske Hand Mariae.

Die beiden Flügelbilder, der hl. Anton von Padua und Franz von Paula mit knienden Frauen in der Brera gehören mit dem Besatealtar aufs engste zusammen. Die graue Kutte des Antonius von Padua und das hochrote Kleid der Stifterin, scharf im Kontrast nebeneinander vor die bläuliche Ferne der Landschaft gesetzt, das ist einer jener etwas gewaltsamen Farbeffekte, wie sie in den Werken aus Marcos mittleren Jahren nicht selten sind. Mit den beiden Flügeln der Brera gehörten dem gleichen Altar in Maleo (Lodi) zwei Tafeln mit den Heiligen Klara und Katharina im Palazzo Arcivescovile in Mailand an. Der gleichen Stilphase ist die hl. Barbara in Chantilly zuzuteilen. Interessant als ein Zeugnis für die Bekanntschaft mit florentinischen Werken (Luca della Robbia, Mariotto Albertinelli) ist die Tafel der Heimsuchung Marias in Straßburg (Tafel 4, Abb. 1).

Mit dem Marci Ogionis P. signierten Altar der Galerie Crespi, Madonna mit musizierenden Engeln zwischen Petrus und Johannes Baptista und kniendem Stifter gehören die ehemals in derselben Sammlung befindlichen Tafeln mit einzelnen Heiligen, Stefanus, Gualbertus, Anton von Padua, Klara und Ludwig von Toulouse, sowie die Anbetung des Christkindes im Louvre[1]) aufs engste zusammen. Daß die letztgenannte Komposition auf eine Idee Leonardos zurückgeht, wie sie uns in Zeichnungen der Sammlung Bonnat und in Venedig erhalten ist, läßt sich leicht erkennen. Eine ähnliche Version mit drei anderen knienden Heiligen von Marcos Hand findet sich auf einer Zeichnung der venezianischen Akademie (Tafel 4, Abb. 4).

Im malerischen Charakter sehr ähnlich, in den Typen noch feiner als letzt-

(1) Das Bild war auch ursprünglich in der Kirche der Minori osservanti in Maleo bei Lodi; vgl. Ig. Fumagalli Scuola ecc., Milano 1811. Vielleicht Teil des gleichen Altars wie die Tafeln der Brera und des Palazzo Arcivescovile.

genanntes Bild ist die hl. Familie der Sammlung R. H. Benson in London. Die am Boden sitzende Maria, welche dem Kinde die Brust reicht, variiert allerdings in ganz freier Weise eine Idee Leonardos, die in einer kleinen Federzeichnung in Windsor (abgebildet bei Müntz, Léonard, Seite 446) erhalten ist.

Marco scheint auch jenes Rundbild gemalt zu haben, das als „Madonna del Lago" unter Raffaels Namen bewundert und in Kupferstichen reproduziert wurde, heute verschollen ist. Ein Stich von Giuseppe Longhi um 1825 trägt die sehr wahrscheinliche Angabe: Leonardo da Vinci inv., Marco d'Oggionno dip. (Wien, Albertina). Beide Kinder sind variiert nach jenen der Grottenmadonna, Maria aber geht auf dasselbe Urbild wie die analoge Gestalt auf Contis Verlobung der Katharina in Bergamo zurück.

Ein sehr schönes Werk der mittleren Zeit des Marco d'Oggionno, nicht Frühwerk, wie man gewöhnlich angibt, ist das Rundbild des hl. Sebastian im Besitze von Dr. Frizzoni in Mailand. Das Brustbild des reichgekleideten Jünglings vor hellblauem Grunde deutet auf den Zusammenhang unseres Malers mit Preda und Boltraffio. Seidlitz, der dieses Bild als einziges vor 1500 entstandenes Werk des Marco nennt, hat sich in der Datierung um mehr als 20 Jahre geirrt.

Endlich wird man den zwanziger Jahren noch das große und bedeutende Altarwerk zuteilen, das sich in der Pfarrkirche von Mezzana bei Mailand befindet und das G. Cagnola zuerst bekannt gemacht hat[1]). Auf dem Mittelbilde sieht man hoch über prachtvoller Landschaft schwebend Maria mit Engeln, auf den Flügelbildern stehen Johannes der Täufer und Stefanus. Von besonderem Reize ist die Predella mit den Darstellungen der Martyrien beider Heiligen, der Heimsuchung Mariä, Geburt Christi, des Schmerzensmannes und vierer Heiliger. Ein weiteres Predellentäfelchen unseres Malers, die Gefangennahme Christi, befand sich in der Sammlung Eugen Schweitzer in Berlin[2]).

Dem Meister nahestehend ist noch ein Haupt des Johannes auf der Schüssel bei Cav. Aldo Noseda in Mailand zu nennen; eigenhändige Arbeit aber ist ein sehr merkwürdiges Täfelchen, das ich im Besitze von Ch. Butler in London sah. Vor tief meergrüner Landschaft stehen, bis auf ein kleines, weißes Schürzchen nackt, Judith mit dem Haupt des Holofernes und David mit dem Haupte Goliaths. Dieses Bildchen sowie ein bleiches Haupt des Johannes auf der Schüssel im Museum von Basel (von Berenson dem Conti zugeschrieben) müssen aber wohl der Gruppe der Frühwerke Marcos beigezählt werden. Gut und echt ist ein Madonnenbild in Modena, wogegen die im Katalog und von Berenson dem Künstler zugeteilte Madonna in Oldenburg von Giampietrino stammt. Von den Repliken der Gruppe der sich küssenden Kinder dürfte das Exemplar der Sammlung Mond am meisten der Art des Marco entsprechen. Alle gehen ja auf Leonardo (Federzeichnung Windsor) zurück[3]).

Um das Jahr 1530 dürfte dann jenes sehr wichtige, leider arg vernachlässigte

(1) Rassegna d'arte XIII, 1913, Seite 2.

(2) Hier sei auch die schöne, große Zeichnung des in der Schlacht von Parabiago erscheinenden hl. Ambrosius, im Hintergrund das Kastell von Mailand, erwähnt, die Gino Fogolari, wie ich glaube, mit Recht unter dem Namen des Marco d'Oggionno publiziert hat (Disegni, Tafel 27), dessen Autorschaft Frizzoni in dem Blatte zuerst erkannte.

(3) J. P. Richter ist zuletzt für Marcos Autorschaft bei den Exemplaren der Sammlung Mond sowie in Hamptoncourt eingetreten, findet nahe Beziehung der Landschaft zu dem Erzengelbilde der Brera; vgl. The Mond Collection, an appreciation by J. P. Richter, Ph. D., London, John Murray 1910. Abbildung der Windsorzeichnung bei Müntz, Seite 304.

Altarwerk in S. Eufemia in Mailand, in der dritten Kapelle links, mit der thronenden Madonna und drei musizierenden Engeln, einem Bischof, Johannes dem Täufer und zwei jugendlichen weiblichen Heiligen anzusetzen sein. Mit dem Altar von S. Eufemia beginnt die Gruppe der eigentlichen Spätwerke, die sich der großen Mehrzahl nach in der Brera finden: Das Altarbild der Assunta aus S. Maria della Pace, ferner die Bruchstücke jener Fresken, die Vasari und Baldinucci als die charakteristischsten Arbeiten Marcos nennen: Der Tod Mariä und die Hochzeit zu Cana aus S. Maria della Pace[1]). Von gleicher Provenienz die Halbfigur des hl. Christoforus, ein Rundbild eines wassertragenden Mannes, endlich die Lünette mit der Darstellung von Adam und Eva im Paradiese, die sich nach dem Sündenfalle vor Gottvater zu verantworten suchen. Ich glaube nur so, als der Moment vor der Vertreibung aus dem Paradiese, läßt sich die Szene erklären. Auch ist noch eine Zeichnung dieser Spätzeit des Marco zuzuteilen, wieder in der venezianischen Akademie, eine hl. Familie mit dem Johannesknaben und einem knienden Engel (Tafel 4, Abb. 3), wieder mit freier Benutzung einer Idee Leonardos (Zeichnung Windsor, Seidlitz I, Tafel 1). Von der Hand des Marco, aber aus dessen früherer Zeit, erschien mir vor Jahren auch ein weiblicher gesenkter Profilkopf, Silberstiftzeichnung auf graublauem Papier in Windsor.

Gemeinsame Merkmale der Spätwerke des Marco d'Oggionno sind: starke, bisweilen überhastige Bewegung der Figuren (die Maria Assunta wird wie vom Sturmwind emporgetragen), Vermeidung einer regelmäßigen Anordnung der Figuren, die in dichtgedrängten, wie vom Zufall gefügten Gruppen und in mannigfaltigsten Wendungen (verlorenes Profil), sowie mit Vorliebe auch in sehr gewaltsamen Verkürzungen dargestellt werden. In diesen Verkürzungen sowie in Aktfiguren (Adam der Paradieseslünette) zeigt sich eine Virtuosität, an welcher der Künstler selbst Freude zu haben scheint. In den Typen, besonders auch der Männer, verschwindet die leonardeske, individuelle Differenzierung mehr und mehr zugunsten eines für Marco eigentümlichen bärtigen Männertypus, der namentlich in den weißbärtigen Gestalten eine gewisse Verwandtschaft mit dem des Gaudenzio Ferrari annimmt (hl. Paulus, Christophorus, sowie einer der Apostel der Assunta). Man stelle die Apostel vom Tod Mariä oder von der Assunta[2]) neben jene der Abendmahlskopie,

(1) Beltrami (Luini, Seite 468) erwähnt den heute im Castello Sforzesco aufbewahrten Grabstein, den sich G. B. Bagaroto, Bischof von Bobbio, zu Lebzeiten im Jahre 1519 in S. Maria della Pace errichten ließ. Und er sagt, dieser Grabstein sei in der Nähe der Kapelle der Assunta gewesen, welche der Bischof durch Marco d'Oggionno hatte schmücken lassen. Ich weiß nicht, worauf sich die Angabe stützt, dieser Bischof sei der Stifter dieser Malereien. Latuada Descrizione di Milano 1737, vol. I, Seite 178 und 180 nennt Assunta, Hochzeit zu Cana und Tod Mariae von Marco und an ganz anderer Stelle den Grabstein. Aber selbst wenn der Bischof die Malereien gestiftet hat, braucht er sie noch nicht vor 1519 bestellt zu haben. Aus stilistischen Gründen halte ich eine Entstehung der Fresken vor 1530 für ausgeschlossen. Wir haben oben gesehen, daß Torre auch den Grabstein nennt und hinzufügt, der Hochaltar sei im Auftrag des Bischofs von Marco gemalt worden, nicht aber Altar und Fresken der Assuntakapelle.

(2) Eine zweite Assunta im Museum von Breslau schließt in der Komposition noch ganz an des Bergognone Brera-Altar an. Fehlen auch — namentlich in den Engeln — keineswegs die Beziehungen zu Marco, so kommt dieser doch selbst als Autor des Bildes nicht in Betracht. — Dagegen ist das Altarpoliptychon in der Kirche von Oggionno (Brianza) mit der Himmelfahrt Mariae, Gottvater und acht Heiligen ein gutes Erzeugnis der Werkstatt Marcos. Die Mitteltafel der Assunta ist vereinfachte Kopie nach dem Brerabilde. Kopie nach diesem, nicht Studie zu demselben, ist auch eine Marco zugeschriebene Federzeichnung in Venedig (Teilabbildung in Malaguzzi-Valeri, La Corte II Seite 559).

um den Wandel in Marcos Formensprache zu sehen. Und welch ein Wandel im Kolorit! In den Frühwerken treten Farben oder Farbakkorde auseinander, es ist eine Berechnung von Effekten im kleinen, die ebenso auf zeichnerischen wie auf rein malerischen und farbigen Mitteln beruhen — und jetzt in den Spätwerken tritt alles zu einem großen Effekt zusammen, etwas grell, etwas schrill, unserem Geschmacke nicht sehr zusagend; aber es läßt sich nicht leugnen, zeichnerische sowie malerische Mittel werden mit Energie von dem Künstler einem Zwecke, einer einheitlichen Wirkung dienstbar gemacht. Dies ist der barocke Zug, welcher die künstlerische Persönlichkeit des Marco d'Oggionno so interessant macht. Und dabei ist auch eines nicht zu vergessen: Farbwirkungen, die in dem vollen Licht einer Bildergalerie aufdringlich und gewagt erscheinen, können in dem gedämpften Lichte eines Kapellenraumes um sehr vieles motivierter sein.

Schon Müller-Walde[1]) hat erkannt, daß mit Benutzung einer Zeichnung Leonardos in Bremen ein Gemälde des hl. Sebastian mit dem Engel gefertigt ist, das im Kaiser Friedrich-Museum dem Marco d'Oggionno zugeschrieben wird. Die Figur Sebastians entspricht nicht genau, aber annähernd dem Vorbilde. Sehr auffallend ist die Landschaft. Der dürre Baum, an den der Heilige gebunden ist, klammert sich mit den Wurzeln an eine felsige Kuppe, von der aus ein weiter See, von sanft abfallenden Hügeln rechts, von steilen Felsen links begrenzt, zu überblicken ist. Ein Bergstrom zwingt sich durch die Felsen und ergießt sich, von einer Wehr gestaut, als Wasserfall in den See.

Derjenigen des Berliner Bildes auffallend ähnlich ist die Landschaft auf einem merkwürdigen Kupferstich, dessen einziges Exemplar die Ambrosiana besitzt. Wieder die spärlichen, großen Pflanzen im Vordergrunde, das Wasser, das Felsenzacken begrenzen, auch wieder aus Wolken hervortauchend der kleine, schwebende Engel, der dem hl. Rocchus erscheint. Die Buchstaben A. G. des Stiches sind noch nicht gedeutet worden. Für den hl. Rocchus kann ein Vorbild Leonardos nicht angenommen werden. Wohl aber hat diese hastige, einseitig bewegte Gestalt mit dem reichen Lockenhaar nächste Beziehung zur Kunst des Marco d'Oggionno. Die Landschaft und der Engel lassen darauf schließen, daß die beiden Vorzeichnungen Marcos zum Berliner Sebastian, der in seiner Werkstatt gemalt wurde und zum Rocchus der Ambrosiana als Gegenstücke gedacht waren, sei es, daß die beiden Pestpatrone zu seiten eines nicht mehr nachweisbaren Mittelstückes ihre Stelle finden sollten, sei es, daß beide für die Vervielfältigung im Kupferstich bestimmt waren.

Denn Marco d'Oggionno hat von allen Leonardoschülern die engsten Beziehungen zu den reproduzierenden Künstlern gehabt[2]), wie auch Kristeller erkannt hat. Von ihm scheinen auch die Holzschnittillustrationen zu den in Mailand 1518 erschienenen Gesta beatae Veronicae[3]) entworfen worden zu sein. Ein Stich der Enthauptung Johannes des Täufers, der seit Bartsch ohne Grund dem Cesare da Sesto zugeschrieben wird, hat eher zu Marcos Art Beziehung und bringt ein Bild gleichen Gegenstandes in Erinnerung, das sich in der Kirche S. Bernardino in Mailand befindet und das ebenfalls von einem Marco nahestehenden Künstler herrührt.

(1) Jahrbuch der preuß. Kunstsamml. XIX, 1898.

(2) Vgl. Kristeller, Die lombardische Graphik der Renaissance, Berlin 1913. Der unserer Annahme nach von Marco entworfene Rocchus ist, wie Kristeller zuerst ausgesprochen hat, höchstwahrscheinlich von demselben Stecher gefertigt worden, der auch das reizende Profilköpfchen mit der Umschrift: Acha Le' Vi (London, Brit. Mus.) geschaffen hat.

(3) Abbildung eines Holzschnittes bei Malaguzzi-Valeri, La Corte I, Seite 135.

Indem wir versucht haben, auf Grund des einzigen sicheren Datums 1524 durch stilkritischen Vergleich die Werke Marcos zeitlich zu fixieren, haben wir vermutungsweise um 1510 die Anfänge, bis mindestens 1535 die Tätigkeit dieses Malers verfolgen können, dessen Persönlichkeit im Verlaufe der genauen Betrachtung seiner Werke an Interesse stets gewann. Aus dem Schüler Leonardos, der liebliche, schwärmerische Gestalten hervorzubringen wußte, wurde endlich, als er fast der einzige Überlebende aus Leonardos Schule war, der Rivale eines Gaudenzio Ferrari. Die Lebensdaten Marcos kennen wir nicht. Ich glaube, er könnte 1485—90 geboren und gegen 1540 gestorben sein. In der Zeit 1516—21 hatte man schon zahlreiche Proben seines Talentes vor Augen, da Cesare Cesariano (Vitruv-Kommentar, Como 1521) die „maxima et diligente pratica universale di Marcho de Oglono" rühmt. Daß er der jüngeren Generation der Leonardoschule angehörte, scheint in den Worten Morigis[1]) angedeutet zu sein: „Marcio da Oggiona che non fu 'pittore da sprezzarsi verso i tempi di Carlo V." Die Zeiten Carls V. begannen für Mailand aber 1535 nach dem Tode des Herzogs Francesco II.

Der sogenannte Giampietrino.

Der von Morelli wieder zu Ehren gebrachte Maler, der, allerdings ohne Beweis für die Richtigkeit des Namens, Giampietrino genannt wird, ist in seinem Streben dem Cesare da Sesto verwandt, in seiner Formgebung außer von Leonardo selbst und von Cesare insbesondere von Marco d'Oggionno und wohl auch von Luini beeinflußt. Man glaubt, er sei identisch mit dem Pietro Rizzo Milanese, den Lomazzo nennt, dessen Name in der Form Giovanni Pedrini von anderen Schriftstellern überliefert ist. Da weder ein den Künstler betreffendes Dokument noch auch ein signiertes Bild bekannt sind, kann der Name nicht als sicher gelten. Sein Werk aber ist, wenige Meinungsverschiedenheiten von geringem Belange abgesehen, klar umgrenzt. Das datierte Hauptwerk vom Jahre 1521, von Morelli und Frizzoni zuerst erkannt[2]), gelangte aus S. Marino in Pavia in den Dom dieser Stadt. Frizzoni hat die Rötelskizze zur Komposition im Louvre[3]) und die Studie zum Madonnenkopf in Cambridge nachgewiesen[4]). Mit vollem Rechte hat er auch den Zusammenhang mit Cesare da Sesto betont, der sich sowohl in der Madonna, wie auch in den reliefgeschmückten Ruinen erkennen läßt. Von größeren Bildern des gleichen Künstlers verdient dann besonders eines in der Kirche von Ponte Capriasca bei Lugano genannt zu werden, die Madonna über der Casa Santa di Loreto schwebend, unten zwei Heilige. Es ist das umfangreichste mir bekannte Werk des Malers. Sodann sind zwei kompositionell einander ähnliche Darstellungen der Anbetung des Christkindes in der Sakristei von S. Sepolcro in Mailand (mit dem hl. Rocchus) und in der Galerie Cook in Richmond zu nennen, mit deutlicher Anlehnung der Maria an Leonardos Entwürfe zur Anbetung der Hirten. Variante der Komposition, jedoch nicht von Giampietrino selbst, ist ein Fresko am Pfarrhause von Ponte Capriasca.

Das Motiv der Maria mit dem Kinde zwischen zwei Heiligen (Johannes und

(1) Nobiltà di Milano, 2. Ausgabe 1619, Supplemento, Seite 67 ff.

(2) Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. XII, 1901, Seite 231 ff.

(3) Abgebildet in Meders Albertinapublikation.

(4) Eine weitere, von Berensen bestimmte Zeichnung eines jugendlichen Christuskopfes befindet sich in Windsor. Dazu kommt noch die vorzügliche Kartonzeichnung der Madonna mit dem Kinde im Christ Church College in Oxford.

Leonardo: (Stark ruiniertes Original oder Kopie)
ehemals Besitz des Fürsten Leon Urussoff, Wien

Zu: WILHELM SUIDA, LEONARDO DA VINCI UND SEINE SCHULE IN MAILAND. IV.

ick von Trau & Schwab, Graphische Kunstanstalt, Dresden 19

1. Detail aus einem Martyrium Sebastians. Wien, Akademie
Alle Reiterfiguren nach Modellen Leonardos kopiert

2. Kupferstich der Lorenzo Zacchia 1558, nach Leonardos Karton zur Schlacht von Anghiari

Zu: WILHELM SUIDA, LEONARDO DA VINCI UND SEINE SCHULE IN MAILAND. IV.

Lichtdruck von Trau & Schwab, Graphische Kunstanstalt, Dresden 19

Stefanus) als Kniestück (so wie bei Cesare da Sesto) hat Giampietrino in einem Bilde, das den Erben des Marchese Francesco Spinola in Nervi gehört, behandelt.

Sehr zahlreich und mannigfaltig sind die Halbfigurenbilder der Madonna mit dem Kinde, die von diesem Maler herrühren. Man wird nicht leugnen können, daß er in den anmutigen Variationen dieses Themas viel Phantasie und selbständige Erfindungsgabe sowie guten Geschmack bewährt hat. Kraft und Natürlichkeit der Empfindung ist allerdings zu vermissen, wo eine etwas gesuchte Zierlichkeit den Ton bestimmt. Viele der Bilder kommen in mehreren, bisweilen fast gleichwertigen Exemplaren vor, so daß auf eine außerordentliche Beliebtheit dieser Kompositionen geschlossen werden muß. Es ist nicht nachzuweisen, daß Giampietrino in seinen Madonnenkompositionen Ideen Leonardos verwertet hätte, vielmehr scheint er selbst der Erfinder der Kompositionen zu sein. Mit Marco d'Oggionnos Madonnen, deren Entstehung wir vermutungsweise zwischen 1510—20 ansetzten, zeigt er am meisten Berührung. Ja, manche Züge führen darauf, Marco für den eigentlichen Lehrer des Giampietrino zu halten. Die für letzteren zeitlebens charakteristische Form der Hand hat ihr Vorbild in Marcos frühem Erzengelbilde. Auch Giampietrinos Schönheitstypus ist dort vorgebildet.

Und ein Hinweis auf ein direktes Zusammenarbeiten beider Maler ist durch zwei Tafeln des Johannes und der Magdalena gegeben, die in der Galerie Borromeo in Mailand zu finden sind. Von diesen beiden Flügelbildern, die wahrscheinlich zu einer (nicht erhaltenen) Pietà gehörten, wird der händeringende Johannes dem Salaino (Nr. 57), die ins Knie gesunkene Magdalena Nr. 51 im zweiten Saal dem Giampietrino zugeschrieben; und während diese traditionelle Benennung im zweiten Falle richtig ist, rührt der Johannes von Marco her. Die Entstehung der beiden Gemälde gehört sicher ins zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts; und da es gerade Frühwerke des Marco sind, zu welchen Giampietrino am meisten Beziehung aufweist, deren Art dann zeitlebens von ihm festgehalten wird, so dürfte wohl der Altersunterschied zwischen beiden Künstlern nur ein geringer gewesen sein.

Von Giampietrinos Madonnen sind manche später von nordischen Künstlern des öfteren wiederholt und variiert worden. So sieht man in der Münchener Pinakothek, in Oldenburg und sonst eine Madonnenkomposition von niederländischen Malern, deren Vorbild von Giampietrinos Hand sich in der Sammlung Nemes in Budapest befand[1]).

Diese Madonna hat zunächst bestechenden Reiz. Analisieren wir sie, so findet sich, daß die Bewegung des Kindes in ihrer Kompliziertheit nicht motiviert ist, daß Maria kühl, der eigenen Schönheit allein achtend, zusieht. Eine andere Komposition, die mir in zwei Exemplaren in der Villa Albani in Rom und in der Sammlung des Sir Hubert Parry in Highnam-Court (Gloucester) bekannt ist, dürfte eine frühe Phase der Kunst Giampietrinos charakterisieren, während die schöne Madonna mit dem Engel in der Ambrosiana als Spätwerk aufzufassen ist. Der Art des Marco d'Oggionno nähern sich drei einander verwandte Bilder in der Sammlung Cook in Richmond, in der ehemaligen Sammlung Crespi und in Oldenburg. Letztere wird sogar dem Marco selbst zugeschrieben, doch läßt der Typus des Kindes keinen Zweifel bezüglich der Autorschaft des Giampietrino, dessen Hand Pauli auch schon längst in dem Bilde erkannt hat. In früheren Werken heiterer, aber immer geziert und wenig natürlich, nimmt der Kindertypus später einen schwer-

(1) Vgl. Schubring, Zeitschrift für bildende Kunst 1911, N. F. XXII, Seite 33, mit Abbildung, richtig unter Giampietrinos Namen, aber ohne Hinweis auf die genannten niederländischen Nachahmungen.

mütigen, in Verbindung mit dicken, bisweilen aufgedunsenen Formen krankhaft anmutenden Zug an.

Von früheren Madonnenkompositionen nenne ich noch jene auf den Beschauer herausblickende Maria, deren bestes Exemplar bei Hallam Murray in London ist (abgeb. L'Arte 1905, VIII, S. 283) und die leonardeske Gruppe des Museo Poldi, die, vielfach wiederholt, noch dem Bergamasken Girolamo Colleoni für sein recht schwaches Altarbild der Galerie von Bergamo als Vorbild gedient hat. Beide letzterwähnten Kompositionen lassen übrigens auf eine Bekanntschaft Giampietrinos mit Raffaels Werken schließen, wenn auch nur von allgemeiner Ähnlichkeit, nicht von Entlehnung gesprochen werden kann.

Auf Solarios Komposition von 1511 (Galerie Borghese) geht die Darstellung des kreuztragenden Christus bei Giampietrino zurück, wie wir ihn in der Galerie von Turin und in der Akademie in Wien finden. Es ist lehrreich, die Arbeiten beider Künstler nebeneinander zu stellen. Es ist die Kunstauffassung zweier Generationen, die sich in ihnen spiegelt; Solarios Werk erscheint fast quattrocentesk neben dem Giampietrinos.

Sehr bekannt und sehr zahlreich sind die Halbfigurenbilder einzelner weiblicher Heiligen von der Hand unseres Malers. Von der hl. Magdalena besitzt die Brera zwei schöne voneinander verschiedene Versionen, eine dritte hat Pauli aus dem Besitze von Dr. Lürmann in Bremen bekannt gemacht[1]). Nach dem einen Brerabilde aber sind mir Kopien in der Galerie Mansi in Lucca und bei G. v. Mallmann in Berlin sowie in der Galerie in Augsburg begegnet. Es ist interessant, in dieser Magdalena des Giampietrino den Übergang aus dem Kreise Leonardos zu Tizians berühmter Magdalena des Palazzo Pitti zu finden. Der jugendlich schöne, von leuchtendem Haar umflutete Frauenkörper ist schon von dem Mailänder mit unleugbarem künstlerischen Geschmacke dargestellt worden. Wenn Giampietrino des weiteren auch die hl. Katharina mit entblößtem Oberkörper darstellt (Kaiser Friedrich-Museum und Sammlung Schweitzer, Berlin), so ist hierfür die Beliebtheit des Bildmotivs, nicht die Legende entscheidend gewesen. Zeigen doch frühere Bilder des Malers in Hamptoncourt und in der Galleria Borromeo die hl. Catarina noch bekleidet in der früher üblichen Weise. Als Halbfigur finden wir des weiteren noch den Johannes Evangelista in der Ambrosiana.

Auch die bei Solario, Cesare da Sesto und Luini so beliebte Salome mit dem Haupte Johannes des Täufers fehlt im Werke Giampietrinos nicht. Das Originalexemplar befindet sich in der Sammlung Mond in London[2]), eine Kopie danach war in der Sammlung Somzée in Brüssel. Eine Judith mit dem Haupte des Holofernes ist im Kastell zu Mailand. Und damit gelangen wir zu einer kleinen, aber für den Künstler sehr charakteristischen Gruppe mythologischer und allegorischer Bilder, unter denen die Nymphe Egeria bei Marchese Brivio in Mailand den ersten Rang einnimmt. Wäre nicht dieser unbekleideten Schönen ein großer Schlüssel in die Hand gegeben, wir würden auch hier wieder auf Magdalena raten nach Salbgefäß und Totenschädel, die auf dem Boden liegen. Eine ebenfalls fast unbekleidete Figur der Juno sah ich vor Jahren bei Achille Cantoni in Mailand. Von dem schönen Frauenkopf in Chantilly läßt es sich vermuten, daß er Fragment eines mythologischen Bildes sei. Zu den vortrefflichsten Bildern unseres Malers gehören die Abundantia der Galerie Borromeo sowie Kleopatra und Lukretia auf

(1) Pauli, Zeitschrift für bildende Kunst 1908.

(2) Abgebildet bei J. P. Richter, The Mond collection etc.

Isola Bella. Manche der genannten Bilder nähern sich so sehr der Art des Luini, daß sie früher unter seinem Namen gingen (in Hamptoncourt und Chantilly). Der Werkstatt des Giampietrino wird nach allgemeinem Urteil auch die malerisch durchgeführte Variante einer Idee Leonardos, die Leda im Schloß Neuwied, zugeschrieben. Auch ein zweites Bild, das geradezu Kopie nach Leonardo ist, die Halbfigur Johannes des Täufers bei Dr. Fritz Sarasin in Basel, ist dem Stile Giampietrinos am nächsten verwandt.

Unter allen Mailändern hat keiner so viel zur Verbreitung des Spätstiles Leonardos beigetragen wie Giampietrino. Sein Wirken dürfte im zweiten Jahrzehnt des Cinquecento begonnen und bis ins vierte hinein gedauert haben. Vermutlich hat Morelli recht, wenn er annimmt, daß besonders Giampietrinos Atelier von den reisenden niederländischen Künstlern aufgesucht worden sei.

Cesare Magni.

Die sicheren Daten über die Tätigkeit des Cesare Magni reichen nur vom Jahre 1530—1533. Das erste signierte und datierte Werk, die Madonna mit den Heiligen Petrus und Hieronymus, bezeichnet und datiert 1530, befindet sich in der Galerie Cook in Richmond; datiert 1531, aber nicht signiert, jedoch zweifellos von Cesare herrührend, ist die Kreuzigung mit Hieronymus und einem Donator im Dom von Vigevano, endlich finden wir den vollen Namen und das Datum 1533 an den beiden Wandgemälden der Heiligen Martin und Georg im Santuario zu Saronno, in welches Cesare Magni nach dem Tode Luinis zu arbeiten berufen worden war. Signiert, jedoch nicht datiert, um 1530 anzusetzen, ist die Madonna mit den Heiligen Sebastian und Rocchus im Depot des Kaiser Friedrich-Museums. Sowohl durch seine Typen mit den kleinen, zierlichen Gesichtsteilen, lebhaft und neugierig blickenden dunklen Augen, als auch durch die harte Nebeneinanderstellung leuchtkräftiger, ziemlich dunkler Farben ist der Künstler leicht wieder zu erkennen. Den charakteristischen Madonnenbildern der Ambrosiana und der Sammlung Vittadini in Arcore wäre ein drittes auf dem Hochaltar der Kirche der Crociferi (Mailand via Durini) anzureihen (Replik nach dem Motiv der Madonna del Baldacchino von Raffael). In der hl. Familie mit dem kleinen Johannes in der Brera, einem vermutlich vor 1530 entstandenen tüchtigen Bilde, weisen Maria und die Kinder schon des Cesare Magni späteren Typus auf, wogegen der bartlose Josef den leonardesken Greisentypen nachgebildet ist und in seinem Turban auch an Bramantino erinnert. Mannigfaltig, fast überfüllt an Motiven und hart in der Färbung bei sauberster Detailausführung ist die Landschaft in des Cesare Magni Werken. Zeugnis für die Bewunderung der Schöpfungen Leonardos geben Kopien der beiden berühmtesten in Mailand entstandenen Schöpfungen, der Grottenmadonna (nach dem Londoner Exemplar, Kopie Cesares in Neapel, sehr frei mit veränderter Landschaft) und des Abendmahls (Kopie im Refektorium von S. Maria delle Grazie), beide in starker Verkleinerung und in den zierlich gefälligen Charakter des Staffeleibildes übersetzt. Besonders auf Grund des farbigen Eindrucks darf man Cesare auch für den Autor einer in der Landschaft sitzenden Madonna mit dem kl. Johannesknaben in der Galerie von Bergamo halten, in der man leicht eine freie Kopie nach Luinis Gemälde der Liechtenstein-Galerie in Wien erkennt. Als zwei dem Cesare Magni nahestehende, aber nicht von ihm herrührende Gemälde bezeichne ich eine kleine hl. Familie mit Engeln im Stalle von Bethlehem, die im Museo Poldi Salainos Namen trägt, und das unverdienterweise oft besprochene Rundbild, das in der Galerie des Vatikans früher des Cesare da Sesto Namen trug, auf Grund einer ge-

fälschten Aufschrift „Cesare da Sesto 1521", die sich auf dem Zettel befindet, den Johannes der Evangelist hält. Maria und der hl. Augustinus haben sehr wenig, das Kind und Johannes Evangelista etwas mehr Ähnlichkeit mit des Cesare Magni Typen. Jedenfalls sehe ich keinen ausreichenden Grund, ihm das Bild zuzuschreiben.

Cesare Magni, dessen früheste Arbeiten sicher nach 1520 entstanden sind, hat mit Leonardo direkt nichts mehr zu tun. Während der Josef des Brerabildes einen gewissen Zusammenhang mit Leonardos Typik zeigt, sind für Frauen- und Kindertypen sowie auch für Farbengebung und Bewegungsdarstellung viel mehr des Pier Francesco Sacchi von Pavia und des Gaudenzio Ferrari Schöpfungen für Cesare Magni vorbildlich gewesen.

Francesco Melzi.

Wer ohne vorgefaßte Meinung all jene Stellen aus Briefen und Schriftstellern des 16. Jahrhunderts nebeneinanderstellt, in denen von einer künstlerischen Tätigkeit des Francesco Melzi die Rede ist, wird unmöglich zu jenem Schlusse gelangen können, den Morelli daraus gezogen hat: Francesco Melzi sei überhaupt kein Maler gewesen, sondern habe höchstens als Dilettant sich ein wenig mit Miniaturmalerei befaßt. Von 1510 haben wir die kleine Rötelzeichnung, den männlichen Profilkopf in der Ambrosiana, die bei aller Ähnlichkeit mit anderen Stücken aus Leonardos Schule doch einer persönlichen Note nicht entbehrt. Auf dem Blatte ist vermerkt, Francesco Melzi habe den Kopf im Alter von 17 Jahren gezeichnet. Er ist demnach 1493 geboren. Dann spricht Antonio de Beatis[1]) im Itinerar des Kardinals Ludwig von Arragon über den Besuch in Amboise im Jahre 1517 und sagt, Leonardo könne zwar nicht mehr malen, ein Mailänder aber sei bei ihm, sein Schüler, der sehr gut male. Aus Leonardos Testament von 1518 erfahren wir, daß niemand außer Melzi und dem Diener Battista de Villanis mit nach Frankreich gekommen war. Ich glaube, es bleibt nichts anderes übrig, als anzunehmen, Melzi sei der von Antonio de Beatis erwähnte Maler. Und dann 1523, als Melzi wieder in Mailand wohnt, schrieb der ferraresische Gesandte Alberto Bendedei am 6. März an seinen Herrn Alfonso d'Este[2]), Melzi male sehr gut, besitze auch die Schriften Leonardos und es wäre gut, wenn man ihn bewegen könnte, nach Ferrara in die Dienste des Herzogs zu kommen. Und das soll kein Maler gewesen sein?

Weil Vasari es nicht ausdrücklich sagt, ohne übrigens im entferntesten das Gegenteil zu behaupten, weil Lomazzo und Morigi von Melzi als einem grandissimo Miniatore sprechen, sei Melzi höchstens Miniaturmaler gewesen, habe aber keine Bilder gemalt ?. — Nun glaube ich, daß der Name Miniatore auch zulässig wäre, wo es sich um einen die zeichnerischen Details an Figuren und Landschaft mit größter Sorgfalt durchführenden Maler handelt[3]).

Der Barnabiter Gianambrogio Mazzenta, der hochbetagt 1635 starb, und noch die Söhne des Francesco Melzi sehr gut kannte, schreibt: Francesco Melzo, scolare ed erede di Leonardo, erasi avvicinato più che altri alla maniera del Vinci: lavorò poco perchè era ricco; ma i suoi quadri sono ben finiti e sovente confondonsi coi lavori del maestro[4]).

(1) L. Pastor, Die Reise des Kard. Luigi d'Arragona, Freiburg i. B. 1905, Seite 143.

(2) Campori, Lettere.

3) Derselben Ansicht ist H. Cook, Katalog der Burl. F. A. C. Ausstellung.

4) Vgl. Carlo Amoretti, Memorie storiche su la vita, gli studi e le opere di Leonardo da Vinci, Milano 1804, Seite 130 f.

Das Bild „Vertumnus und Pomona“ im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin trug die von Mariette noch gesehene Signatur des Francesco Melzi. Da diese Aufschrift heute nicht mehr existiert, weil sie, wie Mariette genau erzählt, gewaltsam entfernt worden war, um den Verkauf des Bildes unter Leonardos Namen zu ermöglichen, können wir nicht beweisen, daß sie authentisch, d. h. von Melzi selbst darauf gesetzt worden war. Da kommt aber eine andere Beobachtung zu Hilfe. Man vergleiche den Kopf des alten Weibes in Berlin mit dem alten Manne der Rötelzeichnung der Ambrosiana. Ist nicht Typus und Mache verblüffend ähnlich? Das Berliner Bild dürfen wir getrost für einen sicheren Melzi halten. Nun ist von dem Maler der Pomona, wie Fr. Harck und Morelli zuerst erkannt haben, auch die Kolombine in Petersburg gemalt, die andere (neuerdings auch Seidlitz) in dem Bestreben, Melzi in Nichts aufzulösen, unhaltbarerweise dem Giampietrino zuschreiben wollten. Ein drittes, der Gruppe angehöriges Bild ist dann meines Erachtens die oft besprochene, stehende Leda der Galerie Borghese, die im Frauentypus, sodann in der Farbe und in der Behandlung des Landschaftlichen nächste Beziehung zu den beiden vorgenannten Gemälden aufweist. Mit Sodoma, an den Morelli dachte, hat das Bild nichts zu tun. Constance Jocelyn Ffoulkes, deren Ansicht über Melzi so ziemlich mit der meinigen übereinzustimmen scheint, glaubt dem Künstler eine Halbfigur der Flora, im Besitze von Mr. Muir Mackenzie zuschreiben zu können[1]). Ich muß mich hier eines Urteils enthalten, da ich das Bild im Original nicht gesehen habe. Ist aber Melzi, wie man annehmen darf, der creato milanese, der mit Leonardo in Amboise arbeitete (nach dem Itinerar des Kardinals Luigi d'Arragona), so wird an dem hl. Johannes des Louvre das, was nicht mehr von Leonardo selbst daran zu sein scheint, auf Rechnung Melzis zu setzen sein. Und für die schöne Rötelzeichnung eines Frauenkopfes in Venedig wüßte ich außer Melzi keinen Namen[2]).

In all den besprochenen Werken finden wir einen Maler, der einen Grad von Nachempfindungsfähigkeit für Leonardos späteren Schönheitstypus besitzt, wie kein anderer seiner Zeitgenossen. Es läßt sich ganz gut denken, daß ein so gearteter Künstler trotz aller erworbenen technischen Geschicklichkeit sich nach dem Tode des richtunggebenden Genius auch von der Malerei zurückgezogen hätte und zu selbständiger künstlerischer Produktion größerer Gemälde in späteren Jahren nicht mehr gekommen wäre.

Anonyme Maler.

In keinem der betrachteten Künstler, weder dem Cesare da Sesto, noch dem Luini, deren Namen genannt wurden, vermag ich den Autor der bekannten „Vierge aux balances“ des Louvre zu erblicken. Es ist wahr, daß der hl. Michael mit der Wage ein wenig an Luini erinnert, aber alles andere paßt nicht zu ihm. Es schien mir, als ob die sich küssenden Kinder in Hamptoncourt (Variante nach Leonardos Federzeichnung in Windsor) von demselben Künstler sein könnten. Zwei Engel, Halbfiguren von schlechter Erhaltung, sicher aber von der Hand dieses Malers, sah ich vor Jahren im Mailänder Kunsthandel. Und wenn man nach der Photographie eine Vermutung aussprechen darf, würde die Replik der hl. Anna im Prado noch hier zu nennen sein. Eine unter dem Namen des Cesare da Sesto in Dresden

(1) Una mezza figura di donna di scuola leonardesca in una collezione privata a Londra, Rassegna d'arte 1910, X, Seite 27 ff.

(2) Abbildung bei Gino Fogolari, Tafel 19 (unter dem irrigen Namen Cesare da Sesto).

aufbewahrte Zeichnung der Komposition der Vierge aux balances, von Morelli einmal als Original Cesares, ein andermal als Kopie bezeichnet, ist sicher spätere Kopie nach dem Louvrebilde.

Ein später, vielleicht erst um 1600 tätiger, aber sehr geschickter Nachahmer Leonardos war der Maler des bekannten weiblichen Kopfes in Augsburg. Höchst sorgfältig in der Karnation, die bleigraue Schatten aufweist, hat unser Maler das Haar breit nach der Art seiner Zeit, in einer im Leonardokreise nicht vorkommenden Weise behandelt. Gerade diese Eigentümlichkeit bringt mich zur Vermutung, daß auch ein weiblicher Kopf in Dorchester house, den ich allerdings im Original nicht gesehen habe, von unserem geschickten Manne herrühren könnte, so wie endlich der eigenartige Fleischton einer Kopie der Monna Lisa in Ashridge Park (Earl of Brownlow) an ihn erinnert.

Malernamen und Daten, von denen keine sichere Verbindung zu erhaltenen Werken herzustellen ist, aufzuzählen, darf hier unterlassen werden, da das meiste die Umgebung Leonardos betreffende in dem Werke von W. v. Seidlitz zusammengestellt ist.

Und so kehrt unser Schlußwort, wie dies natürlich ist, zu Leonardo selbst zurück.

Nachtrag zum Künstlernamen A. Pacchieti.

Eine erneute Untersuchung der auf dem Christusbilde der Galerie Czernin angebrachten Signatur läßt mir das Mißtrauen, das Cavenaghi derselben entgegenbrachte, gerechtfertigt erscheinen. Die obere Zeile mit dem Namen ist von ihm übermalt worden, so daß man nur die schwache Reliefwirkung der Buchstaben heute noch sehen kann. Sind dieselben auch, wie Cavenaghi erwiesen hat, eine alte Zutat, so dürften sie doch mit dem Bilde selbst nicht gleichzeitig sein. Denn die im Charakter viel vertrauenswürdigere untere Zeile der Aufschrift .FE. 1511 ist in dünnen Goldlinien ohne jede Reliefwirkung angebracht. Diese untere Zeile nahm Cavenaghi für echt an und ließ sie stehen. Auffallend bei der ganzen Inschrift ist aber der Ort der Anbringung. Sie ist nicht, wie sonst üblich, auf dem neutralen, dunklen Hintergrunde, sondern auf dem Mantel Christi querüber ohne Rücksicht auf den Faltenzug angebracht. So wäre es denn nicht unmöglich, daß sie ursprünglich auf dem längst verlorenen Originalrahmen stand und später erst von diesem auf das Bild übertragen wurde. Dabei könnte dann auch in der Namensform eine Verstümmelung eingetreten sein.

Den Namen A. Pacchieti muß ich daher aus der Liste der Künstlernamen vorläufig wieder ausschalten. Alles, was sonst aber über die mit dem Christusbilde der Galerie Czernin zusammenhängenden Bilder gesagt wurde (Monatshefte XIII, Bd. I, S. 48 f.) bleibt davon durchaus unberührt.

Nachtrag zu Francesco Melzi.

Ein Beweis dafür, daß meine auf S. 276 gegebene Auffassung der Bezeichnung Miniatore für Francesco Melzi richtig ist, liegt darin, daß der Veronese Jacopo Ligrozzi die durchgeführte Kompositionszeichnung zum riesigen Zeremonienbilde des Palazzo Vecchio folgendermaßen figuriert hat: „Jacopo Ligozzi miniator fuit 1592 a Firenza." (Vgl. H. Voss, Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz, Berlin 1919, S. 416.)

LEONARDO DA VINCI UND SEINE SCHULE IN MAILAND

Mit elf Abbildungen auf vier Tafeln in Lichtdruck

Von WILHELM SUIDA

IV.

Die Kenntnis Leonardos und seiner Schule in Mailand ist das Ziel vorliegender Untersuchung. Entgegen allen früheren Versuchen zur Lösung dieser Frage, deren Resultate nicht befriedigen konnten, haben wir vor allem die Mailänder Maler, Mann für Mann in ihrer persönlichen Eigenart, ihren Vorzügen sowie Grenzen ihrer Begabungen zu erforschen gesucht. Und dann, wenn wir jeweils an der Grenze des Erfindungsvermögens eines einzelnen anlangten, und etwas ganz Andersgeartetes, aus fremden Höhen Eingreifendes feststellen mußten, nannten wir diesen deus ex machina: Leonardo. Es gilt zu beweisen, daß wir dies tun durften.

Leonardo ist — so viel über ihn auch geschrieben wurde, der unbekannteste unter allen großen Künstlern geblieben. Der ausgeführten Werke sind so wenige, und für die Herausschälung der echten Zeichnungen aus allem Schulgut hat erst Morelli[1]) den Grund gelegt. Die dritte Quelle aber zur Erkenntnis, die Reminiszenzen der Schüler, ist bisher überhaupt fast unbenutzt geblieben. Nun ist es aber nur bei sorgfältigster Benutzung aller Anhaltspunkte einigermaßen möglich, den formalen Entwicklungsgang von Leonardos künstlerischem Schaffen festzustellen.

Dies gilt zunächst von den Madonnendarstellungen Leonardos, über die merkwürdigerweise einmal ein Buch geschrieben werden konnte, in dem von Zeichnungen und Schulkopien fast nicht die Rede ist[2]). Als frühestes Madonnenbild Leonardos tritt allmählich die von Bayersdorfer zuerst richtig erkannte Münchener Madonna mit der Nelke an den ihr gebührenden Platz. Sehr fein, reich an reizvollsten Details, teilweise noch übermäßig zierlich, berührt sie sich so sehr mit der Verkündigungstafel der Uffizien, daß der zeitliche Abstand beider Bilder nicht groß sein kann (um oder bald nach 1470). Die Madonna Benois in Petersburg[3]) löst das gleiche Motiv (Maria gibt dem Kind eine Blume) in so viel vollendeterer Weise, daß zwischen ihr und der Münchener Madonna ein zeitlicher Abstand von 6—8 Jahren anzunehmen sein dürfte. Trägt die Madonna Benois auch noch die gleiche perlenumrandete Brosche, wie die Münchener Madonna und später noch die Madonna in der Felsgrotte und auch andere, so weist ihre Haltung schon einen leisen Anklang an die Maria des St. Annenkartons von 1501 auf. Eine Variante der Madonna Benois sehen wir in der Madonna mit der Fruchtschale auf der Zeichnung des Louvre (ehemals Sammlung Timbal), die demnach auch gegen Ende der 70er Jahre entstanden zu denken ist.

Eine wesentliche Bereicherung der formalen Möglichkeiten schuf sich Leonardo, indem er der Mutter mit dem Kinde ein drittes Lebewesen, eine kleine Katze, hinzufügte. Die früheste Fassung stellt die Zeichnung der Uffizien dar. Maria hält sich etwas steif, das Kind sitzt auf einem Tischchen und die Katze wird nur

(1) Auf Morellis Beobachtungen beruht die Publikation von J. P. Richter, The litterary works of Leonardo da Vinci, London 1889.

(2) Konstantinowa Alexandra, Die Entwicklung des Madonnentypus bei Leonardo da Vinci, Studien zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft 54, Straßburg, Heitz 1907.

(3) Vgl. G. Gronau, Zeitschrift für bildende Kunst 1909, wo die zahlreichen Kopien der Madonna Benois sorgfältig zusammengestellt sind.

durch Zwang gebändigt. In der Zeichnung der Sammlung Bonnat und den beiden des Britischen Museums hat Leonardo dann die anmutige Verbindung der drei Gestalten gefunden, die Sodoma in seinem Bilde der Brera kopiert hat, indem er aus der Katze ein Lämmchen machte. So wie die Madonna Benois einen wesentlichen Schritt über das Münchener Bild bezeichnet, so die Madonna mit der Katze über die Madonna Benois. In letzterem Bilde stoßen die Richtungsachsen beider Figuren hart aufeinander. Den ersten Versuch einer Milderung, einer Vermittlung gibt die Uffizienzeichnung. Maria bleibt einseitig wie früher, aber das Kind, das Kopf und Beine zur Mutter, die Brust und die Arme dem kleinen Tier zuwendet, stellt einen allerdings noch nicht ganz befriedigenden Versuch zur formalen Verbindung der Gestalten in einer Gruppe dar. Erst die späteren Zeichnungen geben die Lösung. Statt der starren Richtungsachse erhält der Körper Marias eine graziöse Drehung, indem der Kopf nach einer Schulter zuneigt, die Knie aber nach der entgegengesetzten Seite geschoben werden. Und das Kind, fest und wohlig auf dem Schoße der Mutter sitzend, wendet sich in lebhaftester Drehung des Oberkörpers dem umhalsten Tiere zu.

Es ist kaum allzu gewagt, wenn man annimmt, daß diese drei Stufen der Kompositionskunst die Stadien des ersten Jahrzehnts von Leonardos Schaffen als selbständiger Künstler bezeichnen, also die Jahre 1471—1481.

Die wesentlichste Stütze dieser Annahme bildet die Geschichte der Komposition zur Anbetung der hl. drei Könige. Der erste Entwurf im Louvre (ehemals Sammlung Gallichon) zeigt schon die Frontalkomposition und den Dreiecksaufbau der Hauptgruppe, aber eine Maria, deren einseitige, noch sehr an die Madonna Benois erinnernde Richtungsachse nur wenig gemildert wird durch das nach der entgegengesetzten Seite emporgezogene Knie. Das unbefriedigende dieser Lösung, die den linken Teil der Bildfläche vernachlässigte und nur geometrisch (durch den Dreiecksaufbau) mit der Hauptfigur verband, ist dann in der Untermalung der Uffizien auf das glücklichste überwunden. Der Hauptfigur ist durch Drehung und Kontrapost die Beziehung nach beiden Seiten gegeben, indem der Körper und das vorgestellte Bein nach der linken, der geneigte Kopf und die augenblickliche Teilnahme des Kindes nach der rechten Bildhälfte sich wenden.

Es ist kein Zweifel, daß wir uns hier in größerem Rahmen im Stadium der Madonna mit der Katze befinden. Erscheint doch diese als ganze Figur auf der kleinen Zeichnung bei Bonnat wie eine Vorstudie zur Maria der Uffizientafel. Daß letztere wirklich mit dem für die Mönche von S. Donato di Scopeto 1481 begonnenen Altar identisch sei, ist, wenn auch nicht beweisbar, doch im höchsten Grade wahrscheinlich; den von Strzygowski[1]) erhobenen Einwänden kann ich mit Meller[2]) nur in bezug auf die Ausführung des Hintergrundes beistimmen. Und was diesen betrifft, hat Strzygowski allerdings sehr richtig und scharf die nahe Beziehung zur Schlacht von Anghiari erkannt. Es bleibt kein anderer Ausweg als die Annahme, daß Leonardo an die durch 20 Jahre unvollendet stehengelassene Tafel etwa 1503 selbst wieder Hand angelegt habe.

Mit der einen Seitenfigur der Anbetung der Könige zeigt der vordere Engel auf Verrocchios Taufe Christi in der florentinischen Akademie eine so nahe Verwandt-

1) Jos. Strzygowski, Studien zu Leonardos Entwicklung als Maler. Jahrb. d. preuß. Kunstsammlung XVI, 1895.

(2) S. Meller, Die Reiterdarstellungen Leonardos und die Budapester Bronzestatuette. Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. XXXVII, 1916.

schaft, daß man ihn zeitlich nicht allzuferne davon trennen möchte. Stimmen wohl heute alle Forscher darin überein, daß Morelli mit der Leugnung von Leonardos Anteil an seines Lehrers Bilde unrecht hatte, so scheinen doch die meisten diesen Engel für ein eigentliches Frühwerk Leonardos zu halten, was er nicht ist. Die reiche Drehung des Körpers, die die Bewegungsmotive klar betonende herrliche Gewandung schließen eine Entstehung vor 1480 aus. Der Engel enthält den wichtigsten Hinweis, wie sich unsere Phantasie die Anbetung der Könige farbig vollendet vorstellen müßte.

Daß Leonardo auch eine vielfigurige Anbetung der Hirten zu malen beabsichtigt hat, beweisen die Zeichnungen der Sammlung Bonnat und in Venedig, denen unbedenklich noch Skizzen der Hamburger Kunsthalle (abgebildet Seidlitz I, 37) und im Louvre (abgebildet Seidlitz I, Tafel XIII) beizuzählen sind, die bisher irrigerweise auf die Anbetung der Könige bezogen wurden. Zwei Umstände machen es wahrscheinlich, daß die Anbetung der Hirten das spätere Werk ist, nämlich die klareren und freieren Bewegungsmotive der Seitenfiguren und die das Motiv der Grottenmadonna vorbildende Hauptfigur. Sei es, daß die Komposition noch in Florenz, sei es, daß sie schon in Mailand entworfen ist, auf jeden Fall haben die Mailänder die Entwürfe gekannt. Marco d'Oggionno (Zeichnung in Venedig und Bild im Louvre) und Giampietrino (Bilder der Sammlung Cook und in der Sakristei von S. Sepolcro in Mailand) haben sie variiert, wie denn später auch des Bronzino Bild in Budapest und eines von Simon de Chalons im Museum von Avignon[1]) von ihr berührt sind.

Die Anbetung der Könige war den Mailänder Künstlern ganz unbekannt geblieben; eine Variante der Madonna Benois hat Francesco Napoletano (Brera), eine solche nach der Madonna mit der Katze hat Sodoma (Brera) geschaffen, also zwei vielreisende Künstler, denen sehr leicht in Florenz befindliche Bilder bekannt sein konnten. Die Anbetung der Hirten ist die erste Komposition Leonardos, welche in breiterer Weise Einfluß auf die Lombarden genommen hat. Und auch deshalb ist es wahrscheinlich, daß die Skizzen dazu schon in Mailand, also später als die Anbetung der Könige entstanden sind.

Die Kompositionsskizzen zur Anbetung der Hirten vermitteln in vollständig befriedigender Weise den Übergang von der Anbetung der Könige zur Madonna in der Felsgrotte. Namentlich die anmutig bewegte kniende Maria auf der Federzeichnung der venezianischen Akademie ist der Grottenmadonna derart verwandt, daß man die Entstehung beider Figuren zeitlich nicht zu weit trennen kann. Nun stellen aber die Federzeichnungen der Sammlung Bonnat und die in Venedig zwei Stadien in der Entwicklung der Komposition der Anbetung der Hirten dar. Während in ersterer die seitlichen Figuren noch als allerdings feingegliederte Massen neben die kniende Mittelfigur treten, ist in der zweiten Skizze eine reichere Differenzierung und eine Beschränkung auf wenige Gestalten eingetreten. Darin ist auch ein deutlicher Schritt auf dem Wege zur Grottenmadonna zu erkennen.

Das Gemälde der Madonna in der Felsgrotte im Louvre enthält aber eine grundsätzliche kompositionelle Neuerung allen vorhergegangenen Werken gegenüber: Die Hauptfiguren der Anbetung der Könige sind einem Flächendreieck eingeordnet, die der Grottenmadonna einer räumlichen vierseitigen, schräg zum Beschauer gestellten Pyramide. Die im Innenraum dieser Pyramide einander überschneidenden, die Diagonalen bezeichnenden Richtungsachsen der Arme Marias und des Engels

(1) Abgebildet in L. Gonse, Les chefs d'oeuvre des musées de France, Paris 1900, Seite 50.

betonen mit beabsichtigter Klarheit das räumliche Gefüge der Komposition. Im Louvrebild ist alles scharf und akzentuiert. Des Kindes Körperchen stützt sich auf den linken Arm, die kleine Hand bezeichnet die vorderste Ecke der Pyramide, die herabgebogenen Finger der Hand Marias scheinen nach dem Kinde zu greifen, als sollten sie das vorgeneigte Körperchen in der Gruppe festhalten.

In dem Londoner Exemplar der Grottenmadonna ist alles, was die Pyramidenstruktur der Komposition betont hatte, so weit es möglich war, ohne die Gruppe von Grund aus zu verändern, weggelassen. Aus der scharfkantigen Pyramide ist ein Kegel geworden. Die Hand Marias mit den gehobenen Fingern greift nur in den inneren Raum ohne bestimmte Richtung, die Hand des Engels ist ganz verschwunden, alle Formen und Bewegungen sind weicher und runder. An Feinheit der Ausführung mit dem Pariser Bilde nicht zu vergleichen, beruht das Londoner Exemplar auf einer neuen stereometrischen Grundform oder ist, besser gesagt, einer solchen angepaßt. Und diese Umgestaltung läßt es als ausgeschlossen erscheinen, daß es ohne Leonardos Mitwirkung entstanden sei, wenn es auch die Qualität eigenhändiger Schöpfungen keineswegs besitzt.

Über die Entstehungsgeschichte der Grottenmadonna besitzen wir mehrere Dokumente. Die Bestellungsurkunde des Altars für S. Francesco vom 25. April 1483[1]), dann die Beschwerdeeingabe Leonardos und Ambrogio Predas zwischen 1491—94[2]), sodann ein Gutachten von Sachverständigen vom 27. April 1506, dahin lautend, daß die Confratinità zu dem früher gezahlten Preise noch 200 Lire dazuzahlen müsse, falls Leonardo im Verlaufe von zwei Jahren nach seiner Rückkehr nach Mailand die Tafel fertigstelle. Am 23. Oktober 1508 wird tatsächlich der Restbetrag von Leonardo quittiert[3]), es ist also das Londoner Gemälde damals erst auf den Hochaltar von S. Francesco gelangt. Gar nichts berichten die Dokumente über die Schicksale des Pariser Bildes. Nach den letztangeführten Dokumenten ist es ganz unwahrscheinlich, daß es sich jemals in der Kirche befunden habe. Denn sonst hätten die Mönche Ersatz von dem verlangt, der es weggenommen hatte, also etwa dem König Ludwig XII. von Frankreich, wie Biscaro glaubte.

Nein, Leonardo selbst hat vermutlich ein Bild, das die Mönche bei ihm bestellt hatten, auf Bitten und Drängen seinem fürstlichen Gönner, dem Herzog Lodovico überlassen, mit der Absicht, den Mönchen dann eine Wiederholung des Gemäldes abzuliefern, was im Jahre 1508 auch wirklich geschah. Volle 25 Jahre sind vom ersten Vertrag bis zur Ablieferung des Bildes verstrichen. Es ist anzunehmen, daß Leonardo sich gleich nach Erteilung des Auftrages 1483 an die Arbeit machte, diese aber, seiner Art gemäß, nur langsam förderte, wobei auch noch Zwistigkeiten mit den Bestellern, in welche die Bittschrift aus der Zeit 1491—94 einen Einblick gewährt, verzögernd wirkten. Indessen sah der Herzog das Bild, wünschte es selbst zu besitzeh und für ihn wurde es von Leonardo selbst ganz vollendet. Daß es als Gut des gefangenen Fürsten später von den Franzosen beschlagnahmt und nach Frankreich gebracht wurde, wäre durch diese Annahme völlig erklärlich. Indessen hatte Leonardo sogleich bei Ablieferung des Bildes an den Herzog ein zweites Exemplar zu malen begonnen, ähnlich dem ersten, so weit dies sich mit seiner inzwischen veränderten Grundauffassung irgend vertrug. Dieses zweite

(1) Gerolamo Biscaro, La commissione della „Vergine delle Roccie" a Leonardo da Vinci secondo i documenti originali (25 aprile 1483), Archivio storico lombardo ser. IV, 13, anno XXXVII, 1910.
(2) E. Motta, Ambrogio Preda e Leonardo, Arch. stor. lomb. 1893.
(3) L. Beltrami, in Rassegna d'Arte 1915, Mai.

Exemplar blieb unvollendet stehen, als Leonardo 1499 Mailand verließ. Erst auf nachhaltiges Drängen der ursprünglichen Besteller ward es, im wesentlichen von Schülerhand, 1508 vollendet. Dieser Versuch einer Rekonstruktion des Tatbestandes dürfte am besten sowohl den Mitteilungen der Dokumente als auch den stilistischen Eigentümlichkeiten der Bilder entsprechen.

Von Originalzeichnungen sind zwei erhalten, der prachtvolle Kopf des Engels in Turin und der Kopf des hl. Johannes im Louvre. Ersteres Blatt bezieht sich völlig und ausschließlich auf das Pariser Bild, letzteres, mit keinem der beiden Bilder ganz übereinstimmend, paßt auch mehr zu der Pariser Tafel[1]). Von den Engeln galt zur Zeit Torres, wie wir oben (XII. 259. 1) sahen, wenigstens der eine als Werk Leonardos. Malaguzzi-Valeri[2]) meint, Preda habe für das Profil des Lautenspielers Zeichnungen Leonardos benutzt. Tatsächlich ist aber der Geigenspieler viel feiner, im Typus leonardesk, in Haltung und Gewandung Vorbild für den anderen.

Die Umwandlung der Grottenmadonna aus der pyramidalen Pariser zur kegelförmigen Londoner Komposition vollzog sich in dem Geiste, als dessen klarste Verkörperung die hl. Anna des Louvre vor uns steht. Es ist nach dem Wortlaut des Briefes des Pietro da Nuvolaria an Isabelle d'Este von 1501 nicht zu bezweifeln, daß der für die S.S. Annunziata in Florenz von Leonardo gefertigte Karton im wesentlichen dem Bilde des Louvre entsprach, wenn auch dieses selbst erst in späteren Jahren in Mailand gemalt worden ist. Der kompositionelle Unterschied von der Grottenmadonna des Louvre ist ein doppelter: Im älteren Bilde scharfe geradlinige Richtungsachsen, im späteren sanfte, weiche Kurven sowohl im Innenraum, als an der Peripherie des Kegels, der die Gestaltengruppe in sich schließt. Und zweitens: in der Grottenmadonna die Gestalten locker angeordnet, so daß sie wohl für das Auge nebeneinander kommen, im präzise betonten Raume aber viel unbenutzter leerer Luftraum zwischen ihnen bleibt; in der hl. Anna dagegen ein derartiges Ausfüllen des Kegelraumes durch die Figuren, daß diese wie zu einer Masse geballt erscheinen und nur durch die höchste Kunst so klar und individuell in ihren Bewegungsmotiven bleiben.

Die Komposition des Londoner Annenkartons stellt nach allgemein übereinstimmendem Urteil eine frühere Stufe in der Fassung dieses Themas dar. Durch die kleine Zeichnung im Britischen Museum (abgebildet Seidlitz II, Tafel I) vorbereitet und im großen Karton, wenn auch nicht ganz von Leonardos eigener Hand in allen Einzelheiten durchgeführt, behält diese Komposition doch ihre befremdlichen Züge. Wenn man einen stereometrischen Grundkörper sucht, kann man hier von einem Kegelstumpf sprechen. Und das neue, im Unterschied zur Grottenmadonna (so allgemein gesprochen ist immer das Pariser Exemplar zu verstehen) besteht darin, daß die Gestalten nicht wie dort sich dem leeren Innenraum zuwenden, sondern aus dem Kern des stereometrischen Körpers heraus entwickelt sind. So ist also ein wesentliches Kompositionsprinzip der Pariser hl. Anna hier schon nachzuweisen. Unbefriedigend an der Komposition bleibt die gleiche Kopfhöhe der beiden Frauen und die scharfe Trennungslinie, die den kleinen Johannes von der Hauptgruppe absondert. Es ist nicht zu verwundern, daß Luini in seiner gemalten Kopie der Ambrosiana an der rechten Bildseite eine Figur, einen hl. Josef, beizufügen sich veranlaßt fühlte. Es ist bekannt, daß in der Maria in anmutigster Weise das Motiv der Hauptfigur aus der Anbetung der Könige

(1) Malaguzzi Valeri, La Corte di Lodovico II, 401 behauptet mit Unrecht das Gegenteil.
(2) l. c. Seite 411.

wieder aufgenommen wird und schon früher gesagt, daß diese Gestalt dann, abgesehen von allen zahlreichen Kopien, in des Solario Ruhe auf der Flucht von 1515 und in des Cesare da Sesto Melzialtar nachwirkt. Ohne einen äußeren Anhalt für die Datierung zu besitzen, ergibt sich folgendes als wahrscheinlich: Leonardo hatte in Mailand kurz vor der Abreise von dort einen Karton zur hl. Anna, eben die Londoner Komposition, angefertigt. Durch die Umstände gezwungen das Werk zu unterbrechen, strebte er in Florenz die Idee wieder aufzunehmen und veranlaßte deshalb Filippino, ihm die Bestellung für die Servi abzutreten. So entstand als geklärtere Fassung der Annenkomposition der Karton zum Pariser Bilde. Daß die Wahl des Gegenstandes hier ausnahmsweise dem Künstler anheimgestellt war, geht wohl daraus hervor, daß Filippinos 1503 begonnenes Ersatzbild, das Perugino nach 1504 vollendete, eine Kreuzabnahme darstellt. Ein Übergangsstadium zwischen der Londoner und der Pariser Komposition ist in der Federzeichnung der venezianischen Akademie zu finden. An Stelle des Johannesknaben ist schon das Lamm getreten, das Christkind noch im Arme der Mutter, wendet sich lebhaft diesem zu, Maria selbst hat sich im Sitz schon herumgewendet, wodurch sich ein viel natürlicheres Halten des Jesusknaben ergibt als im Londoner Karton.

Wir besitzen eine Komposition Leonardos, die auf erwünschteste Art aus der Madonna in der Felsgrotte zur hl. Anna überleitet. Und zwar stehen wir dabei auf dem festen Grunde von Originalzeichnungen. Im Codice Atlantico findet sich flüchtig mit der Feder gezeichnet die kniende Figur einer Frau. Und diese kehrt fast genau als Maria auf vier Kopien einer und derselben Komposition im Palazzo Melzi (Tondo, dort Cesare da Sesto zugeschrieben), in den Uffizien (ehemals Luini genannt) in der Galerie Borghese in Rom und Budapest (Legat Graf J. Palffy) wieder. Der Nachweis, daß auch die beiden Kinder, der aus dem Hintergrunde hervorschlüpfende Jesusknabe und der kleine, sein Lämmchen umarmende Johannes genau so von Leonardo entworfen waren, läßt sich allerdings nicht erbringen. Jedoch zeigt ein von Seidlitz irrigerweise der Frühzeit zugeteiltes Blatt in Weimar (abgeb. I, 80) dreimal den Johannesknaben mit dem Lamm in einer unserem Bilde verwandten Art. Und die Wiederholung derselben Kinderfiguren auf drei Kopien (nur das Budapester Bild weicht in bezug auf das Kind links ab) sowie deren höchst originelle und glückliche Anordnung machen es in höchstem Grade wahrscheinlich, daß die drei erstgenannten Kopien uns ein treues Abbild von Leonardos Idee geben (Tafel 5, Abb. 1 und 4).

Die Komposition ist von größter Feinheit. Um die kniende Mutter scheinen die Kinder kriechend sich im Kreise bewegt zu haben; auf der Peripherie der Kegelbasis würden wir sagen, wenn wir die Komposition dem stereometrischen Körper einfügen. Die Gestalt der knienden Maria füllt schon einen großen Teil des stereometrischen Körpers aus, womit wir uns aus der Hohlraumkomposition der Grottenmadonna entfernen und der massiven Kompositionsart der hlg. Anna nähern. Ist auch die genaue Entstehungszeit dieser Madonna mit den beiden Kindern, welche die seit der Münchner Madonna wohlbekannte Brosche trägt, durch keine äußere Tatsache zu ermitteln, so dürfte sie doch um 1495 richtig angegeben sein.

In der Hauptfigur ähnlich ist ein kleines Bildchen, der ihr am Boden liegendes Kind verehrenden knienden Maria, als winzige Federzeichnung in Windsor erhalten. Sehr auffallend ist der stark gehobene und nach rückwärts gestreckte Arm der Maria, durch den ein hinter der Rückenlinie der Madonna entstehender leerer Raum belebt wird. Verglichen mit der knienden Maria auf den Zeichnungen zur Anbetung der Hirten scheint das Windsorblatt unbedingt später. In den älteren

Skizzen ist die kniende Gestalt noch ganz auf die Seitenfiguren angewiesen, unselbständig, hier ist durch eine wirkungsvolle Gebärde ein die Bildtafel beherrschendes Motiv gefunden. Auch der Grottenmadonna gegenüber scheint die Lösung hier freier zu sein. Dagegen ist in der eben vorhin betrachteten Madonna mit den beiden Kindern das Motiv des ausgestreckten Armes so viel besser motiviert, daß wir die Windsorzeichnung zur Anbetung des Christkindes noch als eine Vorstufe zur Madonna mit den beiden Kindern ansehen müssen. Und damit gelangen wir in die Zeit vor 1495, aber doch schon nach 1490 (Tafel 5, Abb. 3).

Nach einer Angabe des Anonimo Gaddiano hat Leonardo eine „natività" (also Anbetung des Christkindes oder Geburt Christi) für Lodovico Moro gemalt, welche dieser als Geschenk an Kaiser Maximilian sandte. Das könnte frühestens 1493 (Regierungsantritt des Kaisers und Hochzeit mit Bianca Maria Sforza), vielleicht auch erst 1495 (feierliche Anerkennung Lodovicos als Herzog von Mailand durch den Kaiser) gewesen sein. Der Gaddiano sagt „Altarbild", Billi nennt nur „una natività". Die Anbetung der Hirten der Zeichnungen bei Bonnat und in Venedig kommt wegen Entstehung der Komposition um 1483 hier kaum in Betracht. Wohl aber scheint die kleine Windsorzeichnung mit diesem Auftrage Lodovicos zusammenzuhängen. Ob das Bild ausgeführt worden ist? Auf österreichischem Boden ist bisher keine Spur desselben zu entdecken gewesen.

Mit der Komposition der hl. Anna Selbdritt wird bisher ohne Widerspruch eine Kreidezeichnung in Oxford in Zusammenhang gebracht (abg. Seidlitz II, 21), auf der, wenn auch stark verrieben, eine niedrig sitzende Maria mit dem Kinde und links davon eine kniende weibliche Figur zu erkennen ist. Eine Ähnlichkeit mit einer der beiden Annenkompositionen besteht nicht. Vielmehr scheint die Benennung der Darstellung als „Verlobung der hl. Katharina" viel zutreffender. Und daß wir damit das Richtige getroffen haben, wird nahezu bewiesen durch die Beobachtung, daß Leonardo Entwürfe zu einem Bilde dieses Gegenstandes gemacht hat. In der Galerie von Bergamo befindet sich ein auf Leinwand gemaltes Bild der Verlobung der hl. Katharina von der Hand eines dem Bernardino de' Conti ähnlichen Malers, dessen geringe Qualität nicht darüber zu täuschen vermag, daß für die Idee des Ganzen und in den Einzelheiten für die Maria mit dem Kinde der Entwurf eines größeren Meisters maßgebend war (Tafel 6, Abb. 1, 2 u. 3). In ganz verändertem Zusammenhange kehrt diese Madonna mit dem Kinde auf einem Bilde der hl. Sippe in den Uffizien, dort dem Domenico Alfani zugeschrieben, wieder. Und wir brauchen hier nicht von Möglichkeiten oder Wahrscheinlichkeiten zu sprechen, besitzen wir doch die Originalzeichnung Leonardos, das Brustbild der Maria zum Bilde in Bergamo. Es ist das allbekannte, bisher stets irrigerweise auf die Madonna Litta bezogene herrliche Blatt im Louvre. Wenn es auch wahrscheinlich ist, daß der Maler der Madonna Litta, vermutlich Boltraffio, eben diese Zeichnung Leonardos benutzt hat, so hat doch Leonardo selbst bei der Zeichnung sicher nicht an eine säugende Madonna gedacht. Denn erstens fehlt jede Andeutung an der Brust und zweitens ist die Richtung des Blickes Marias eine ganz andere. Sie schaut nicht auf ein an ihrer Brust liegendes Kind, sondern auf einen in größerer Entfernung befindlichen Gegenstand. Die Übereinstimmung mit dem Bilde in Bergamo ist so schlagend, daß weitere Einzelheiten zu nennen überflüssig wäre. Das sehr auffallende Bewegungsmotiv des Kindes findet sich, allerdings bei einer erwachsenen Figur, im Gegensinne genau auf einer Zeichnung Leonardos in Windsor (abgebildet Seidlitz I, 290). Eine von Leonardo entworfene Katharina wird allerdings anders ausgesehen haben als die altertümlich steife des bergamasker Bildes. Und es wird

jedenfalls noch andere und bessere Kopien nach dieser Komposition Leonardos gegeben haben oder noch geben. Hat doch Correggio noch für seine beiden Darstellungen dieses Gegenstandes in Neapel (nur eine von mehrfachen Kopien, Original nicht erhalten) und Paris den Ausgang von Leonardos Idee genommen.

Ist durch die richtige Beziehung der Pariser Zeichnung der Madonna Litta die Stütze ihrer Herkunft von Leonardo genommen, so entsteht die Frage, ob dann die Komposition als solche derartige Eigenschaften besitze, daß die Annahme des Ursprunges aus einer Zeichnung Leonardos gerechtfertigt erscheint. Ich sehe keinen hinreichenden Grund dafür. Wie schon oben ausgeführt wurde, kann Boltraffio zwischen 1495 und 1500 durchaus dieses sehr reizvolle Bild, im allgemeinen von Leonardo inspiriert, als Komposition aber doch selbständig, geschaffen haben. Zahlreiche Kopien bezeugen die außerordentliche Beliebtheit des Bildes. Die Variante der Madonna Litta mit dem auf der Brüstung vor Maria sitzenden Kinde (Salting, Crespi, Berlin) geht dann nicht einmal mehr auf Boltraffios Erfindung zurück, sondern ist eine etwas süßliche, wenn auch höchst gefällige Umgestaltung des von uns sogenannten Pseudo-Boltraffio.

Von einem Madonnenbilde, das als Werk Leonardos galt, spricht Marc Antonio Michiel[1]). Im Hause des Mr. Michele Contarini alla Misericordia in Venedig sah er im August 1543: „Viè un quadretto de un piede, poco più de una nostra donna, meza figura, che da latte al fanzullo, colorita, de man de Leonardo Vinci, opera della gran forza e molto finita." Man wäre versucht, bei dieser Beschreibung an die Madonna Litta zu denken, da eine andere dem Leonardo zugeschriebene säugende Madonna nicht erhalten ist. Jedoch sprechen stilistische Gründe ausdrücklich gegen eine Annahme der Erfindung des Motivs der Madonna Litta durch Leonardo und es ist zweierlei möglich, entweder, daß schon M. A. Michiel bezüglich Leonardos Autorschaft geirrt hatte, oder daß er eine andere, uns nicht erhaltene Komposition gesehen hätte.

So wie die Verlobung der hl. Katharina, mag auch der Mailänder Zeit vor 1499 noch der Entwurf einer Madonnenkomposition angehören, für die ein äußerer Beweis der Erfindung durch Leonardo nicht vorhanden ist. Ich meine jene sitzende Maria im Profil, die dem Kinde die Brust reicht; diese zu nehmen, zögert es, lehnt sein Köpfchen an die Mutter und blickt auf den Beschauer. Rechts steht eine schöne Majolikavase mit Blumen. Die Ähnlichkeit des Kindes mit dem der Grottenmadonna ist nicht so groß, daß es geradezu als freie Wiederholung nach demselben bezeichnet werden dürfte. Das beste Exemplar kam aus der Münchener Pinakothek nach Augsburg, ein zweites, signiert von Bernardino de' Conti und datiert 1501, befindet sich in Bergamo (Tafel 6, Abb. 4). Die Schönheit der Erfindung dieser in die Diagonale komponierten Gruppe spricht sehr zugunsten der Autorschaft Leonardos und macht es begreiflich, daß, wenn ich mich nicht täusche, noch in Raffaels Madonna della Casa Tempi (München) die Erinnerung daran nachklingt. Und daß von Leonardo eine Madonnenkomposition existiert habe, die vermutlich dem Motiv der Madonna Tempi noch ähnlicher war, wird durch eine Zeichnung zum Körper des Kindes in Windsor (abgebildet bei Malaguzzi-Valeri, La corte di Lodovico II, Seite 640) wahrscheinlich.

Zu wiederholten Malen waren uns im Verlaufe unserer Darlegungen Varianten nach einer Madonnenkomposition begegnet, deren gemeinsames Vorbild ich in einem vollständig ruinierten Bilde nachweisen zu können glaube, das sich ehemals

(1) Marc Antonio Michiel, Anonimo Morelliano, ed. Frimmel, Wien 1888, Seite 110.

in Wien im Besitze des gewesenen russischen Botschafters Fürsten Leon Urussoff befand. Nur wenige Bruchstücke des Bildes geben von dessen ursprünglichem Aussehen noch einen Begriff: ein Teil des Kopfes der Madonna, die Wange des Kindes, Teile am Gewande —, da findet sich dann ein zart gelblicher Fleischton mit ganz feinen, hellgrauen Schatten. Das weiße Hemdchen des Kindes hat einen schwarzen Saum. Nur in Untermalung sieht man den Kreuznimbus des Kindes in Form roter Nägel. Ein eisengrauer Wulst, etwa als turbanartig gewundenes Seidentuch zu erklären, ist über der Stirn der Maria zu sehen. Ein schmaler, roter Saum am Halse und ein ziegelroter Ärmel treten unter dem grünblauen Mantel hervor, dessen Saum, mit schwarzem Schlingornament versehen, stahlblaue Färbung aufweist. Über die ganz verriebene Landschaft läßt sich wenig sagen, auffallend ist rechts eine Treppe. Das Bildchen ist auf ein dünnes Eichenbrett gemalt, auf dessen Rückseite die Jahrzahl 1495 eingeschnitten ist, der Form der Ziffern nach möglicherweise gleichzeitig (Tafel 7).

Es ist unmöglich, über eine solche Ruine ein sicheres Urteil abzugeben. Bei wiederholter genauer Besichtigung des Bildes habe ich auf Grund der wenigen wohlerhaltenen Partien sowie der Schönheit der Komposition, der Feinheit und Sicherheit der Bewegungsmotive immer wieder den Eindruck gewonnen, es könnte sich um die Reste eines Originals von Leonardo handeln.

Die Spuren der Madonna Urussoff, wie wir die Komposition kurz benannten, haben wir in Mailand wiederholt gefunden, bei Francesco Napoletano (Zürich, kleine Madonna), bei Solario (ehem. Galerie Crespi), bei Bazzi (Dr. J. P. Richter, London), beim Pseudo-Boltraffio, endlich bei einem recht altertümlichen Anonymus im Bargello zu Florenz (Sammlung Carrand, Nr. 7); ferner Barend van Orley, Madonna bei Lord Northbrook, London[1]), vielleicht auch Dürers Wiener Madonna von 1503 (im Gegensinne).

Charakteristisch für die Komposition ist das enge Aneinanderschließen von Mutter und Kind, das Ausfüllen eines kleinen Raumes mit großem motivischen Reichtum. Ein bekleidetes Christkind kommt nur dies eine Mal bei Leonardo vor. Vergleicht man die Reihe von Leonardos Madonnenkompositionen, so wird man es wohl für möglich halten, daß die auf der Rückseite des Holztäfelchens eingeschnittene Jahreszahl 1495 die Zeit der Entstehung des Bildes anzeigt. Der Art des Aufbaues nach berührt sich die Madonna Urussoff am ehesten mit der Madonna mit der Majolikavase (Augsburg, Kopie), so wenig Ähnlichkeit auch in den Einzelheiten besteht.

Der letzten der mir bis jetzt bekannt gewordenen Kompositionen der Madonna in Halbfigur mit dem Kinde von Leonardo ist es nicht schwer, ihre Stelle im Entwicklungsgange des Meisters anzuweisen. Maria, deren linker Arm den Körper des auffallend großen Kindes stützt, beobachtet staunend, wie sich dieses mit inbrünstig andächtiger Gebärde einem Kreuzesstabe zuwendet. Zahlreiche, in allem wesentlichen übereinstimmende Kopien haben die Komposition bewahrt. Das beste Exemplar scheint bei Lord Battersea zu sein, von Frizzoni dem Bazzi zugeschrieben, ein zweites bei Duke of Buccleuch (beide abgebildet in Cooks Katalog der Londoner Ausstellung des Burlington fine Arts Club 1898), ein drittes in Apsley House (duke of Wellington), ein viertes beim Grafen Czernin in Wien, ein fünftes bei Baron Schlichting in Paris (abgeb. in Les Arts, Juillet 1902), ein sechstes in der Galerie Borromeo (Saal III, Nr. 27), ein siebentes ist die Nachzeichnung in den Uffizien (Tafel 5, Abb. 2). Diese Madonna mit dem Kreuzstabe ist vermutlich in Mailand kurz vor der Abreise 1499 entworfen worden. Ist doch die Beziehung zum Londoner

(1) Abb. Max J. Friedlaender, Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. XXX, 1909, S. 100.

Annenkarton sehr auffallend. Die Komposition, die in der lebhaften Auswärtswendung des Kindes wie ein später Abschluß der Studien zur Madonna mit der Katze erscheint, hat in ihrer meisterhaften Durchbildung auch auf Raffael einen bedeutenden Eindruck gemacht, wie die Madonna Colonna in Berlin und die Madonna der Bridgewater Galerie erkennen lassen. In Mailand aber sind die zahlreichen Kopien entstanden, deren mir bekannte oben aufgezählt sind. Aus dem Umstande, daß das Christkind auf der 1494 bestellten Pala Sforzesca auch schon ein entfernt verwandtes, sicher nicht von dem plumpen, alten Lombarden erfundenes Bewegungsmotiv zeigt, darf man wohl den Schluß ziehen, daß der verklärten Form der Madonna mit dem Kreuzesstab andere Madonnenstudien Leonardos mit einem quer über dem Schoße der Mutter lagernden Christkinde vorausgegangen sind.

Eine ganz neue Kompositionsart zeigt eine auf dem linken Bein kniende, ihr Kind säugende Madonna, der anbetend der kleine Johannesknabe naht, wie wir sie auf einem Studienblatte in Windsor dargestellt sehen. Es ist dies wohl die späteste Madonnenkomposition des Meisters. In der Reihe von Leonardos Erfindungen hat sie ihren Platz nach der hl. Anna. Und wenn man sieht, wie Raffael in der Madonna Eszterhazy in Budapest fast nur eine Variante dieser leonardesken Idee gibt, die er dann in der Serie der Dreifigurenbilder, der Madonna im Grünen, der Madonna mit dem Stieglitz und der „schönen Gärtnerin" mit unendlicher Grazie weiterbildet, so bestätigt auch dies die Annahme, daß Leonardos Skizze zwischen 1503 und 1506 in Florenz entstand. Daß sie den Lombarden nicht unbekannt geblieben ist, beweist die schöne, getuschte Federzeichnung von Marco d'Oggionno in der venezianischen Akademie (vgl. Seite 20), ferner das Bild im Bargello von dem Maler der Schöpfungsgeschichte und des Bazzi hl. Familie mit dem kleinen Johannes in Straßburg.

Die Madonnendarstellungen bieten die weitaus vollständigste und lehrreichste Typenreihe für die Erkenntnis von Leonardos Stilwandlungen.

* * *

Die der Zahl nach zunächst folgende Gruppe der Pferde und Reiterdarstellungen hat S. Meller[1]) besprochen und in scharfsinniger Weise aus den erhaltenen Zeichnungen, Stichen und Nachzeichnungen die Wandlungen von Leonardos Auffassung und künstlerischen Absichten sowie die Geschichte der beiden Reiterdenkmäler derart abgeleitet, daß man den Ergebnissen seiner Untersuchung den höchsten Grad von Wahrscheinlichkeit beimessen kann. In der Annahme, es hätten schon zum Sforzadenkmal mehrere verschiedenartige kleine plastische Modelle von Leonardos Hand existiert, ist Meller durchaus beizustimmen, höchst wahrscheinlich stellte aber der in der Corte vecchia des Kastells aufgestellte Koloß das ruhig schreitende, nicht ein gebäumtes Pferd vor. Dieser vermutlich endgültigen Form des Modells, wie sie zwei Zeichnungen in Windsor und die Skizze zum Pferd mit Gerüst im Codice atlantico zeigen, entspricht genau das Reiterstandbild auf einem abenteuerlichen Bilde der Marter des hl. Sebastian in der Akademie in Wien von einem paduanischen Maler des beginnenden 16. Jahrhunderts (Tafel 8, Abb. 1). Vier kleinere Reiter des Hintergrundes gehen alle auch noch auf Modelle und Zeichnungen Leonardos zurück. Daß dieses schreitende Pferd Leonardos auch in Dürers berühmtem Stich „Ritter, Tod und Teufel" nachklingt, ist schon bemerkt worden[2]).

(1) S. Meller, Die Reiterdarstellungen Leonardos und die Budapester Bronzestatuette. Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. XXXVII, 1916.

(2) Lomazzo gab diesem Blatt die richtige Deutung, wenn er es nennt: „il senso armato a cavallo, morte e tentatore diabolico." (Trattato, Ausg. 1844, III, 291.)

Auf manchen Entwürfen zum Sforzadenkmal sieht man den Reiter die Rechte in entschiedenster Gebärde nach rückwärts ausstrecken, ein Motiv, das, wie Wölfflin[1]) schon sehr richtig bemerkt, den scharfen Kontrast der Richtungsachsen von Pferd und Reiter mildert und einen sonst leer bleibenden Raum belebt. Genau das gleiche Motiv finden wir in der kleinen Skizze zu der Anbetung des Christkindes in Windsor und beim Hieronymus des Vatikan. Einige der Entwürfe mit gebäumtem Pferde und einen am Boden liegenden Feind bekämpfendem Reiter (z. B. auf dem Fünfreiterblatt in Windsor) zeigen eine Statue, die von einer, eben der dargestellten Seite, vor allem wirkt, wogegen alle anderen Ansichten wesentlich zurückstehen. Meller glaubt daraus schließen zu dürfen, man habe beabsichtigt, das Denkmal vor eine Wand, vielleicht außen an den Dom, zu stellen. Dies scheint mir fraglich. Bei der Darstellung des Kampfes muß der Reiter seinen Feind sehen, die Masse des Pferdekörpers wird aus der Mitte herausgedrängt und die schräg verlaufende Hauptachse, die namentlich auf der erwähnten Kreidezeichnung des Fünfreiterblattes auf das entschiedenste betont wird, befindet sich vor dem Pferderumpf in dem Luftraum, der zwar zu dem die Darstellung einschließenden stereometrischen Körper gehört, aber mit Masse nicht erfüllt ist. Wir stehen mit diesen Entwürfen wohl am Ende, aber doch noch innerhalb der Stilphase der Madonna in der Felsgrotte des Louvre. Analog ist auch der prächtige kleine hl. Georg (Federzeichnung in Windsor, abgebildet bei Müntz, Seite 447).

Prinzipiell verschieden ist dann die Budapester Statuette, die ich mit Meller für ein Originalmodell Leonardos zum Trivulzidenkmal halte; aus dem mit Masse erfüllten Raum wirken die Kräfte nach außen. Damit sind wir über die Stilphase der Pariser hl. Anna schon um einen Schritt hinaus, und haben die aus dichtgeballten Massen meisterhaft gefügte, kühnste aller Kompositionen Leonardos, den Reiterkampf um die Fahne, zur Voraussetzung. Die Anghiarischlacht pflegt man nach der dem Rubens zugeschriebenen Zeichnung des Louvre und dem danach gefertigten Stich zu beurteilen, wobei übersehen wird, daß wir einen zwar qualitativ nicht hochstehenden, für die Rekonstruktion aber sehr wichtigen Stich aus dem Jahre 1558 besitzen, dessen einziges bisher bekanntes Exemplar in der Albertina in Wien die Aufschrift trägt: „Ex tabella propria Leonardi Vincii manu picta opus sumptum a Laurentio Zacchia Lucensi ab eodemque nunc excussum 1558“ (Tafel 8, Abb. 2).

In die geheimnisvollen Vorgänge in Leonardos Geist, die in weniger als drei Jahren von der anmutsvollen und strengen hl. Anna zu der scheinbar alle Fesseln sprengenden Schlacht von Anghiari führen, fällt einiges Licht durch die herrliche Zeichnung zum Neptun mit seinen Hippokampen in Windsor. Sind in der hl. Anna die sanftesten Kurven zu einem Spiel von unsagbarer Linienschönheit verbunden, so dienen dem Meister im Neptun die welligen Rundungen zur Bändigung der schärfsten Kontraposte, wie sie in den Armen Neptuns, in den Köpfen seiner Rosse in stärkster Betonung nebeneinander gestellt werden. Es dürfte damit auch dieser Komposition ihre feste Stelle in Leonardos Entwicklungsgang gesichert sein.

* * *

Wenn ich von den Bildnissen als einer dritten Typenreihe spreche, werden manche den Kopf schütteln, da sie als authentisch nur ein Werk dieser Gattung, die Monna Lisa, anerkennen. Lomazzo (Idea del Tempio, cap. 16) wußte, daß deren mehrere in Mailand existierten und spricht von ritratti des Leonardo „benchè

(1) Wölfflin, Die klassische Kunst, Seite 39.

appena tre o quattro se ne trovino che abbiano finite le teste". Nach meiner Überzeugung dürfen noch folgende vier Bildnisse auf Leonardos Autorschaft Anspruch erheben: Das Frauenbildnis der Sammlung Liechtenstein (von Bode mit höchster Wahrscheinlichkeit als das der Ginevra de' Benci erwiesen), der Musiker der Ambrosiana, die belle Féronière des Louvre (nicht ganz eigenhändig) und die Dame mit dem Hermelin der Czartoryski-Galerie in Krakau.

Die Ginevra de' Benci ist mit der Verkündigung der Uffizien und der Münchener Madonna unlösbar verbunden. Aus dem Nachweis, daß die Dargestellte nicht schon 1473, sondern wesentlich später starb, ergibt sich die Möglichkeit, das überaus feine Werk in der zweiten Hälfte der 70er Jahre entstanden zu denken. Mit Bode sehe ich in der schönen Zeichnung der zwei Hände in Windsor eine Originalstudie zu dem jetzt verlorenen, von Bode aus der alten Kopie rekonstruierten unteren Teil des Bildes. Geht auch das zugrunde liegende plastische Motiv nicht über Verrocchios Bargellobüste hinaus, so ist die malerische Durchführung und die Landschaft schon eine entscheidende Tat des neuen Genius. Zeitlich folgt der Musiker der Ambrosiana, dessen unfertiger Zustand ein Ermessen der beabsichtigten Wirkung unmöglich macht. Von größter Kraft und Bestimmtheit ist die Modellierung des Kopfes, den Frühwerken analog die metallische Schärfe des gelockten Haares. Ähnlich ist der Kopf des Engels der Grottenmadonna durchmodelliert. Wie tief aber stehen solchem Können gegenüber die sonst gewiß ehrenwerten und tüchtigen Bildnisse des Ambrogio Preda, dem seit Morelli viele, ja die meisten, Leonardos Werk zuschreiben. Kompositionell wirkt das Bild etwas unfrei und befangen, auch der Ginevra de' Benci gegenüber, was wohl nur in einem Wunsche des Bestellers seinen Grund haben kann.

Die belle Féronière wird jetzt gewöhnlich Boltraffio zugeschrieben, eine Verwirrung, der mit erfreulicher Bestimmtheit Herbert Cook entgegengetreten ist Gerade von Boltraffio besitzen wir so viele authentische Frauenbildnisse, daß es nur infolge der bisher üblichen Anhäufung vieles Unzugehörigen auf seinen Namen und der dadurch herrschenden Verwirrung erklärlich ist, daß man ihm auch die belle Féronière immer wieder zuschreibt. Einige Verfechter von Leonardos Autorschaft scheinen geneigt, die belle Féronière zu spät, um oder nach 1500, entstanden zu denken. Ein Vergleich der Tracht würde vielleicht zur Lösung der Frage beitragen können. Die den Einzelheiten gewidmete Sorgfalt weist auf Leonardos frühere Mailänder Zeit, wohl vor 1490 — aber da das Bild nicht ganz eigenhändig ist, würde das nichts beweisen. Da ist denn folgende Beobachtung wichtiger: Schräg in den Raum gestellt, schafft die durch eine Steinbrüstung vom Beschauer getrennte Gestalt sich die zur Bewegungsfreiheit nötige Tiefe der Bühne. Es ist jenes Konstruieren der dritten Dimension, wie es auch der Gruppenaufbau der Grottenmadonna zeigt.

Dieselbe Stilphase bezeichnet das Mädchen mit dem Hermelin der fürstlich Czartoryskischen Galerie in Krakau[1]). Nur ist durch den Kontrapost von Körper und Kopfwendung, ferner das auf dem linken Arm ruhende, unvergleichlich gemalte kleine Tier und die rechte Hand des Mädchens die Darstellung bedeutend reicher an Motiven. Den Namen der Dargestellten kennen wir bei keinem der beiden Bildnisse.

(1) Die beste Abbildung des Werkes begleitet W. v. Bodes inhaltreiche Abhandlung im Jahrbuch d. preuß. Kunstsammlungen XXXVI, 1915. „Leonardos Bildnis der jungen Dame mit dem Hermelin aus dem Czartoryskimuseum in Krakau und die Jugendbilder des Künstlers." — Gronau (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. XXVI, S. 148ff.) bespricht sehr treffend den Erhaltungszustand des Bildes, für dessen wahrscheinlichen Autor er Boltraffio hält.

Literarisch bezeugt ist aus der frühen Mailänder Zeit nur ein Bildnis, das der Cecilia Gallerani. Es ist sehr wahrscheinlich, daß eines der beiden Bildnisse die Cecilia darstellt, schwer zu entscheiden, welches von beiden. Daß das Pariser Bild die Lucrezia Crivelli darstelle, erscheint mir schon zeitlich ausgeschlossen, abgesehen davon, daß es keineswegs so einwandfrei feststeht, daß deren Porträt von Leonardos Hand wirklich existiert hat[1]).

Die Profilbildnsse der herzoglichen Familie, die Leonardo im Jahre 1497 auf der 1495 vollendeten Kreuzigung des Donato da Montorfano im Refektorium von S. Maria delle Grazie anzubringen hatte, und die bis auf ihre allgemeinsten Umrisse und Stellen der Untermalung abgeblättert sind, mußten wohl auftragsgemäß dem altlombardischen starren Schema folgen. Denn die Studie zu einem weiblichen Profilporträt von Leonardos Hand in Windsor läßt erkennen, daß auch in diesen Grenzen dem Meister andere Möglichkeiten vorschwebten, als ein Preda oder Conti sie zu erfassen vermochten. Daß das höchst reizvolle, aber in der Durchführung kleinlich furchtsame Mädchenbildnis der Ambrosiana, wie früher besprochen, nicht Leonardo beizumessen ist, wird dem Unbefangenen der Vergleich mit dem um so viel kraftvolleren Musiker derselben Sammlung zur Gewißheit machen. Und zwar gerade deshalb, weil hier rein die Qualität spricht, da alle äußeren Vorteile auf Seite des Mädchenbildnisses sind, dessen Farben vor dunkelgrünem, transparentem Grunde prachtvoll leuchten, während das unvollendete Männerbildnis nur durch die Kraft seiner Anlage wirkt.

Ein und einhalb Jahrzehnte oder mehr trennen die drei genannten Bildnisse der frühen Mailänder Zeit von der Monna Lisa. Die in den älteren Bildern sorgfältig konstruierte, räumlich körperliche Wirkung ist hier zur Grundlage der Verbildlichung einer souveränen Herrschaft der menschlichen Gestalt über den Raum geworden. Und das Unvergleichliche des Bildes beruht darin, daß die durch eine Balustrade von der Figur getrennte, ohne überleitenden Mittelgrund in weiter Ferne auftauchende, aus bedeutender Höhe gesehene „Weltenlandschaft" wie ein Traumbild oder ein Gleichnis des Seelengeheimnisses der dargestellten Person wirkt.

Die verschiedenen Darstellungen einer Frau in der Haltung der Monna Lisa mit unbekleidetem Oberkörper gehen nicht auf Leonardo selbst zurück. Sie, sowie einige Kopien geben nur den Beweis, daß Leonardo eben dieses Gemälde aus Florenz 1506 mit nach Mailand brachte und es identisch mit jenem ist, das 1517 dem Kardinal von Arragon gezeigt wurde mit dem Vermerk, es sei einst im Auftrag des Giuliano Medici gemalt worden.

Die Monna Lisa ist auch Voraussetzung für die große Kartonzeichnung des Louvre, die als Bildnis der Isabella d'Este gilt. Hat man es auch heute schon aufgegeben, diese Zeichnung mit einer nachweisbar von Leonardo 1499 gefertigten identifizieren zu wollen, da an Leonardos Autorschaft nicht festgehalten werden kann, so glaubt man dafür in ihr ein Werk Boltraffios sehen zu dürfen, dessen Beziehungen zum Mantuaner Hofe feststehen. Aber auch die Zuschreibung an Boltraffio ist keineswegs so ganz überzeugend, und es bliebe immer schwer zu begreifen, daß ein so bedeutender Künstler durch gedankenlose Anfügung der Arme und Hände der Monna Lisa an einen dazu gar nicht passenden Rumpf zu einer anatomischen Absurdität gelangt wäre.

(1) Ein ziemlich altertümliches Frauenprofilbild der Sammlung Newall in London trägt rückseitig die Aufschrift „Crivelli". Es ist viel zu wenig beachtet worden, daß C. Joc. Ffoulkes die Meinung aussprach, mit diesem Namen sei nicht die Dargestellte (Lucrezia C.), sondern der von P. Morigi genannte altlombardische Maler Francesco Crivello gemeint, von dem Morigi sagt: „Fu stimato valente nella pittura e fu il primo nel fare i ritratti."

Als ein Bildnis, das unter Leonardos Augen, wenn auch ohne seine persönliche Mitwirkung, entstanden ist, muß man das Brustbild des Charles d'Amboise im Louvre bezeichnen. Ehemals Leonardo genannt, wurde es seit Mündler willkürlicherweise dem Solario zugeteilt. Zweifel an der Richtigkeit dieser Zuschreibung wurden erst in den letzten Jahren laut. Nun ist es nicht zu bezweifeln, daß für die Anlage des Bildes der Eindruck der Monna Lisa bestimmend war. Den Namen des Malers kennen wir vorläufig nicht. Von demselben stammt, wie früher erwähnt, die Halbfigur der hl. Katharina in München. Die Person des Dargestellten ist keineswegs einwandfrei festgestellt. Morelli hat König Ludwig XII. darin gesehen.

Lomazzo erwähnt[1]) ein Bildnis des Marschalls Giangiacomo Trivulzi von Leonardo, vermutlich dasselbe Bild, das noch heute im Palazzo Trivulzi dem Leonardo zugeschrieben wird. Für die Ausführung kommt dabei Leonardo gewiß nicht in Frage. Ob aber dem der Anlage nach bedeutenden Werke nicht eine Idee Leonardos zugrunde liegt, das ist eine Frage, die ich aus einer, wenn auch deutlichen, aber doch Jahre zurückliegenden Erinnerung allein nicht beantworten möchte.

* * *

Einen höheren Grad von Mitwirkung als bei dem Bildnis des Charles d'Amboise müssen wir für das große Altarbild des auferstehenden Christus mit den Heiligen Leonhard und Lucia in Berlin voraussetzen. Die Komposition der drei Figuren fügt sich einer dreiseitigen Pyramide ein. Und ebenso wie die Figuren der Grottenmadonna die Mitte der vierseitigen Pyramide leer lassen und an deren Peripherie zur Bestimmung der Grenzen des stereometrischen Körpers gestellt erscheinen, so ist es auch hier beim Altarbilde aus S. Liberata der Fall. Für die Ausführung, und sei es auch nur zum Teile, kommt Leonardo nicht mehr in Betracht, diese ist vielmehr, wie Wölfflin zuerst ausgesprochen hat, von Boltraffio. In dessen Entwicklungsgang, wie wir ihn auffassen, paßt das Bild in die zweite Hälfte der 90er Jahre (vgl. Monatshefte XIII. 1. 42).

Boltraffio hat an diesem Bilde gearbeitet, während sein großer Lehrer das Abendmahl schuf. In dem Bestreben, die dreidimensionale Wirkung seiner Figurengruppen zu betonen, sah sich Leonardo hier einer besonders schwierigen Aufgabe gegenübergestellt. Wenn es ihm gelungen ist, statt der stark plastisch wirkenden koordinierten Einzelfiguren des Andrea del Castagno (in S. Apollonia in Florenz) eine räumlich wirkende Gruppe trotz der Aufreihung aller 13 Figuren an einer langen Tafel zu schaffen, so war dies in erster Linie dadurch möglich, daß die beiden inneren Gruppen von je drei Aposteln, die Christus am nächsten sind, nach der Tiefe zu schräg hintereinander angeordnet sind, statt nebeneinander in gleicher Entfernung vom Beschauer. Unterstützt und erst zu voller Wirkung gebracht wird diese Tiefenwirkung dann durch die perspektivische Raumkonstruktion des weit nach dem Hintergrunde zu sich erstreckenden Gemaches. Und zwar erstreckt sich das Zimmer scheinbar ebenso weit nach der Tiefe, als der Beschauer nach vorne von dem Bilde entfernt stehen muß, um die ganze Szene zu überblicken. Dadurch erhält die Hauptfigur Christi ihren Platz im Mittelpunkte des für die Illusion geschaffenen Raumes, auf dessen Vorstellung die perspektivische Wirkung berechnet ist. Die Hauptfigur in der Mitte des stereometrischen Körpers ist der die Mitte freilassenden Komposition der Grottenmadonna gegenüber eine Neuerung, die den Übergang zu der massiven Komposition der hl. Anna bezeichnet.

(1) Trattato libro VII, Ausgabe von 1844, 3. Bd., Seite 216.

Von dem hl. Hieronymus der vatikanischen Galerie ist bisher nicht die Rede gewesen, da für seine chronologische Einordnung erst die Grundlagen zu schaffen waren. Von vielen Forschern der florentinischen Frühzeit zugeteilt, ist dieses Bild von Strzygowski als ein Spätwerk angesehen worden. Der Heilige ist kniend in leicht schräger Ansicht dargestellt. Der rechte Arm ist weit vom Körper abgestreckt. Der Kopf ist gegen die linke Schulter geneigt, der Blick nach oben gewendet. Dieser einseitigen Wendung des Heiligen ist als gewaltiger Widerlager der schräg über den Vordergrund lagernde Löwe beigegeben. Die Hauptachse des Tierkörpers ist parallel zum ausgestreckten Arm des Heiligen, eine Linienparallele, deren einseitiger Flucht die Vertikale des Körpers des Knienden sowie das scharf zurückgewendete Haupt des Löwen entgegenwirken. Immerhin klingt hier schon die kühne Parallele der beiden Rosse von der Anghiarischlacht leise an. Die Mitte des die Figuren umschließenden stereometrischen Körpers ist auch hier leer. Die kompositionellen Eigentümlichkeiten machen eine Entstehung des Bildes um 1490 bis 1495 wahrscheinlich. Die Stilstufe der Grottenmadonna, aber einfacher, lapidarer in den Mitteln. Der Felsenhintergrund, der ausgestreckte Arm, wie er ähnlich in den Entwürfen zum Sforzadenkmal aus mittlerer Zeit und in dem kleinen Entwurfe zur Anbetung des Christkindes in Windsor vorkommt, all dies bestätigt unsere Datierung. Keine Nachricht hebt den Schleier von der dunklen Vorgeschichte und den Schicksalen dieses spät entdeckten Bildes. Aber es fehlen doch die Hinweise nicht, daß den Mailändern, und zwar eben den Schülern der frühen Zeit, Leonardos gewaltige Schöpfung bekannt war. Der hl. Lucia auf der Berliner Auferstehungstafel ist, allerdings durch schwere Wollkleider verhüllt, ein ähnliches Stellungsmotiv gegeben. Und der Titelholzschnitt der „Antiquarie prospetiche Romane Composte per prospectivo Melanese depictore" setzt auch den Eindruck von Leonardos hl. Hieronymus voraus. Es ist nicht zu beweisen, aber doch sehr wahrscheinlich, daß der „prospectivo Melanese depictore" niemand anderer als Bartolommeo Suardi, der Bramantino, war, für den man dann einen Aufenthalt in Rom vor seinem dokumentarisch bezeugten von 1508, als er im Vatikan malte, annehmen müßte, falls die kleine, merkwürdige Schrift wirklich, wie Govi annimmt, um 1499 erschienen wäre. Daß die beiden Zeichnungen zu einem knienden Hieronymus in der Ambrosiana und in Windsor fast genau die Rückansicht des leonardesken Hieronymus bieten, ist schon erkannt worden (s. oben XII. 262). Sehr vage ist die Reminiszenz an Leonardo in Solarios Bilde in Cambridge, gar nicht mehr berührt werden die Bilder gleichen Gegenstandes von Luini (Wien, Museum, Harrachgalerie, ehem. Samml. Crespi in Mailand usw.).

In einer späteren Phase seines Schaffens hat Leonardo das Motiv der knienden Gestalt von neuem aufgenommen. Und der Vergleich der knienden Leda mit dem Hieronymus beleuchtet und bestätigt unsere Grundbetrachtungen von einer neuen Seite. Im Hieronymus eine einfache Wendung, in der Leda eine höchst komplizierte Drehung der Gestalt, ein Umspielen der Vertikalachse durch kontrapostierte Gliedmaßen. Und während der Hieronymus noch des Löwen als Gegenfigur bedurfte, ist die Leda Mittelfigur der Komposition geworden. Es ist die Stilstufe der hl. Anna. Nicht mehr um die leere Mitte werden die Gestalten räumlich disponiert, sondern aus der massiven Mitte heraus gestaltet sich die Form der Gruppe. Wir besitzen drei einander im Hauptmotiv ähnliche, in Einzelheiten verschiedene Versionen der knienden Leda in Handzeichnungen Leonardos; zwei verschiedene auf einem Blatt in Windsor und eine in Chatsworth beim Herzog von Devonshire.

Analog der kleineren der Windsorskizzen ist das Bild Giampietrinos beim Fürsten

von Wied. Hier trägt der rechte Arm ein Kind, während der linke nach zwei am Boden knienden Kindern zugestreckt ist. Das Tragmotiv scheint Leonardo selbst nicht ganz befriedigt zu haben, denn auf beiden folgenden Skizzen ist es verschwunden. Einmal (Windsor) ist der rechte Arm quer über den Körper gelegt, im zweiten Blatt (Chatsworth) ist die glücklichste Kompotition der knienden Leda gefunden. Während der eine Arm um den Hals des daneben hinzugefügten Schwans gelegt ist, weist die Rechte auf die aus Eiern schlüpfenden Kinder, die alle in der linken Bildecke vereinigt sind. Ein Schritt führt von dieser Gestaltung des Themas zur stehenden Leda, deren winzige Originalzeichnung Müller-Walde im Codex Atlanticus[1]) fand. Die Komposition lebt in mehreren Kopien fort, deren einziger nennenswerter Unterschied darin besteht, daß einmal (Sammlung Spiridon, Rom) vier, ein anderes Mal (Galerie Borghese) zwei Kinder beigefügt sind. Der Schwan war in der Federzeichnung von Chatsworth, der quer über den Körper gelegte Arm in der größeren der Windsorzeichnungen vorgebildet. Trotz Festhaltens an den hier auch vom Thema erforderten Seitenfiguren bedeutet die stehende Leda einen weiteren Schritt zur Isolierung der statuarischen Einzelfigur.

Für die Zeit der Entstehung beider Kompositionen gibt es wenig äußere Anhaltspunkte. Die vom Anonymus Gaddianus vermerkte, später durchgestrichene Notiz über eine Ledadarstellung Leonardos, läßt kaum den Schluß zu, Leonardo habe sich mit dem Thema vor 1506 schon in Florenz beschäftigt. Einen eigentlichen terminus ante quem gibt erst Raffaels Galathea der Villa Farnesina, in der, wenn ich mich nicht täusche, Leonardos stehende Leda in neuer bewegterer Form fortlebt. Die Galathea entstand 1514, ein Jahr früher aber war Leonardo schon nach Rom gekommen.

Ich glaube erst damals hat er der Ledakomposition die im Bilde der Galerie Borghese fortlebende abschließende Form gegeben. Zu dem, was wir sonst über die Persönlichkeit von Leonardos Beschützer, Giuliano de' Medici, wissen, würde es durchaus passen, sich das Bild für ihn bestimmt zu denken.

In die Zeit der Leda gehört jene reizende in einer kleinen Federzeichnung in Windsor erhaltene[2]) und oft kopierte Gruppe der beiden einander küssenden Kinder Jesus und Johannes. Entspricht doch das eine der Kinder Ledas auf der Kopie der Sammlung Spiridon genau dem kleinen Johannes der Federzeichnung. Entscheidend ist, daß auch der formale Charakter der lieblichen, religiösen Genrekomposition auf die Spätzeit des Meisters weist.

Daß die Darstellung des hl. Sebastian[3]), wie sie Leonardo auf einer Federzeichnung der Bremer Kunsthalle gibt, für das aus des Marco d'Oggionno Kreise stammende Bild in Berlin Vorlage war, hat Müller-Walde zuerst ausgesprochen. An den im Bilde zugefügten Engel hat Leonardo nicht gedacht. Vielmehr gibt er eine reich kontrapostierte Einzelgestalt, die in prachtvoller Weise die Wirkung der Körperkräfte nach außen verbildlicht. Stilistische Analogie bietet am ehesten die Budapester Reiterstatuette, wodurch wir in die Zeit des zweiten Mailänder Aufenthalts als Entstehungszeit der Hamburger Federzeichnung gelangen. Müller-Walde

(1) Müller-Walde, Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen XVIII, 1897, Seite 137, Abbildung, und Müntz, Seite 426.

(2) Abgebildet Müntz, Seite 304. Keine der gemalten Kopien (Hamptoncourt, Weimar, Slg. Mond, Luini Madrid) entspricht der Zeichnung genau, es ist also anzunehmen, daß von Leonardos Hand mehrere Varianten bestanden haben.

(3) Müller-Walde, Jahrbuch der preuß. Kunstsamml. XIX, 1898.

hat das Blatt in die Zeit der Anghiarischlacht versetzt, Seidlitz dagegen ganz unhaltbarerweise vor 1481.

Unter den von Leonardo selbst, wenigstens zum großen Teil, eigenhändig ausgeführten Gemälden ist das letzte die Halbfigur Johannes des Täufers im Louvre. Ein Skizzenblatt in Windsor enthält neben anderen Figuren, die Meller[1]) teilweise mit dem Trivulzidenkmal in Zusammenhang brachte, eine jugendliche Halbfigur, über deren linker Schulter ein Flügel angedeutet scheint. Vasari erwähnt als im Besitze des Herzogs Cosimo in Florenz befindlich das Brustbild eines Engels, an dem man bewunderte, wie der eine Arm, der von der Schulter bis zum Ellenbogen verkürzt war, vollkommen aus der Bildfläche hervorzutreten schien, während die andere Hand vor die Brust gelegt war. Die Beschreibung paßt genau auf die Windsorzeichnung, die ihrerseits wieder in Kopien fortlebt, deren zwei mir bekannt sind. Aber in ihnen sind die Flügel verschwunden, und die eine, bei Dr. Fritz Sarasin in Basel, ist durch den beigefügten Kreuzstab als Johannes der Täufer gekennzeichnet, während der zweiten, bei Mrs. Waters in London, Attribute fehlen. Nun ist keine Frage, daß die Gebärde des ohne sichtbares Ziel nach oben Weisens einem Engel durchaus entspricht, bei einem Johannes dagegen der Begründung entbehrt, abgesehen davon, daß bei Leonardo, wie die Zeichnung lehrt, der erhobenen Rehten der hochragende Flügel über der linken Schulter entsprach, wodurch kompositionell das Gleichgewicht hergestellt war. Als Leonardo dann wirklich eine Halbfigur eines Täufers zu malen unternahm, führte er unter völliger Beibehaltung der früheren Körperhaltung den rechten Arm vorne über die Brust und gab der weisenden Hand den Kreuzstab zum Ziele. Durch diese veränderte Armhaltung hat aber zweifellos die Komposition an Geschlossenheit und Fülle sehr gewonnen. Und wie immer bei großen Meisterwerken ist Vollendung der Form und prägnantester Ausdruck einer tiefen geistigen Bedeutung ein und dasselbe: fasziniert durch den überirdisch heiteren Blick des Vorläufers Christi wird unser Auge der hell beleuchteten Schulter und dem Arme nach zum Kreuze geführt. Es ist ein Ausklingen der Kunst Leonardos, für das es vielleicht nur ein Gleichnis, die letzten Verse der „Divina Comedia", gibt.

* * *

Für Leonardo, den Florentiner, ist Mailand die zweite Heimat, die Heimat seiner Wahl geworden. Daß die künstlerischen Faktoren, die er 1483 dort vorfand, für ihn nicht gänzlich bedeutungslos waren, ist schon bisweilen vermutet worden, aber eine präzise Beantwortung der Frage, wie sich Leonardo zu den Lombarden verhalte, fehlt. Wölfflin hat in seinem grundlegenden Buche das Verhältnis Leonardos zur florentinischen Kunst der unmittelbar vorhergehenden Zeit klargestellt[2]).

Etwas anders als in Florenz liegen die Dinge in Oberitalien, wo in Andrea Mantegna ein Künstler von überragender Größe erstanden war. Man kann sagen, daß in seinen Kompositionen und mehr noch in denen der gleichzeitigen Lombarden, des Foppa, Butinone und Zenale, die Architektur bestimmend auftritt. Die gemalte Architektur hat für die Illusion des Beschauers den Raum zu schaffen, in den die Figuren verteilt werden. So sind die beiden letzten Szenen der Christoforuslegende in den Eremitani zu Padua in eine gemeinsame architektonische Vedute hineinverlegt; diese, nicht die Figurengruppe, ist das Rückgrat der Komposition. Eine analoge Rolle ist der Architektur auf Bramantes großem Kupferstich[3]) zugeteilt.

(1) S. Meller, Jahrbuch d. preuß. Kunstsammlungen XXXVII, 1916, Abbildung auf Seite 242.

(2) Wölfflin, Die klassische Kunst, München 1899.

(3) Abgebildet bei Seidlitz, Bramante in Mailand, Jahrbuch d. preuß. Kunstsammlungen 1887.

Und der von Mantegna in dem Altarwerk von S. Zeno hingestellte Typus eines Prunkgerüstes, dessen Fassade das Holzrahmenwerk ist, dessen Tiefenausdehnung der Maler hinzumalt, in dem sich die heiligen Personen zeigen, ist in den Poliptychen der Lombardei (z. B. dem von Zenale und Butinone in Treviglio) am konsequentesten ausgebildet worden. Dazu kommt die Figurenverkürzung zum Zwecke eindringlichster Verdeutlichung der räumlichen Tiefenwirkung.

Es ist oben schon gesagt worden, daß mit dem ersten in Mailand entstandenen Bilde Leonardos Kompositionsprinzip aus dem Flächendreiecke zum räumlichen, zur Pyramide, übergeht (vgl. die Anbetung der Könige mit der Grottenmadonna). Im Abendmahl kommt der den räumlichen Eindruck nur teilweise verwirklichenden Figurengruppe die Architektur zu Hilfe und beiden vereint gelingt es erst, die künstlerische Absicht zum Ausdruck zu bringen. Diese hohe Bedeutung des Architektonischen macht das Abendmahl Leonardos heimatberechtigt in der Stadt, in der damals Foppa, Butinone, Zenale und Bramante ihre intensiven perspektivischen Studien betrieben. Die Werke von der Grottenmadonna bis zum Abendmahl beruhen auf einer Durchdringung toskanischer und lombardischer Kunsttradition, an ihrer Entstehung hat auch die künstlerische Vorarbeit Oberitaliens ihren Anteil.

Mit seinen Spätwerken von der hl. Anna an ist Leonardo dann wieder aus den Kreisen lombardischen Kunstschaffens herausgetreten. Was er von lombardischen Anregungen in diese Spätwerke mit hinüber genommen hat, ist viel schwerer genau zu umschreiben. Malaguzzi Valeri glaubt den Schönheitstypus von Leonardos Spätwerken von den Lombarden, besonders Zenale, beeinflußt[1]). In dieser Form ausgesprochen halte ich die Annahme für sehr bedenklich, wenn auch eine richtige Beobachtung zugrunde liegt. Der Stammestypus der Menschen, unter denen er lebte, hat sich durch so viele Jahre in Leonardos Auge gespiegelt, daß unvermeidlicherweise Züge dieses Typus in Leonardos Formensprache übergingen. Und dies gibt vielleicht die einzige Erklärung für die Tatsache, daß Leonardos Typik so faszinierend auf eine ganze Schar jüngerer lombardischer Künstler wirken konnte. Diese Typik war nicht als ein Geschenk aus der Fremde, aus Toskana mitgebracht, sondern sie war durch einen Genius aus lombardischem Boden hervorgezaubert worden.

Damit haben wir schon die zweite der Grundfragen, nämlich wie sich die Lombarden zu Leonardo verhalten, berührt. Leonardos Typik wird von vielen nachgeahmt, sein System der Körpermodellierung mit abstufungsreicher Aufhellung nach dem Vordergrunde zu wird von einigen übernommen (insbesondere von Cesare da Sesto), aber die Kunst seiner Komposition, die in der klar umschlossenen aber von innerem Leben und Bewegung reichen Figurengruppe gipfelte, hat sich keiner zu eigen gemacht. Vielmehr tritt gerade in diesem Punkte der grundsätzliche Unterschied zwischen dem Toskaner und den Lombarden zutage. Ersterer stellt sich seine Figuren als plastische Gruppe vor, wie ja auch praktische Beschäftigung mit der Plastik ihn durch sein ganzes Leben begleitet. Letztere aber halten im innersten Herzen an der Überzeugung fest, daß nur die Architektur vielfigurigen Kompositionen die Einheit sichere, eine Überzeugung, für welche sie sogar aus Leonardos Abendmahl die Bestätigung gewinnen konnten. So spricht aus des Bramantino und häufig auch des Luini und Anderer Werken die Architektur als bestimmender Faktor und scheint bisweilen auch den Figuren ein starres Gesetz aufzuerlegen. Aber ihr Joch war sanft, und ein frisches volkstümliches Tempera-

(2) La corte di Lodovico il Moro II.

ment wie Gaudenzio Ferrari konnte die ganze bestrickende und unbefangene Liebenswürdigkeit seines Wesens entfalten in Kompositionen, deren architektonisches Grundgerüst von reichster Fülle des Lebens überwuchert wird.

Für Mailand ist die Leonardoschule, deren Erzeugnisse in die Zeit von 1490 bis 1530 fallen, eine Episode geblieben. Die späteren großen Mailänder Maler von der Art des Cerano und Daniele Crespi scheinen viel eher an die volkstümliche Richtung eines Gaudenzio Ferrari als an die Leonardesken anzuknüpfen.

Leonardo hat seine ideale Fortsetzung in den Werken eines Malers von höchster Genialität gefunden, den er persönlich nie gesehen hatte: Antonio da Correggio.

Und doch haben unsere viel bescheideneren Mailänder Maler an Leonardos Schaffen einen großen und wichtigen Anteil. Nicht nur, daß durch ihr Bemühen manche sonst verlorene Erfindung des Meisters uns erhalten blieb, sie haben menschlich dem Großen jene unbedingte Bewunderung und Verehrung gezollt, deren er zu seinem Schaffen bedurfte. Nicht Florenz, wo ihn der Spott Michelangelos verletzte, nicht Rom, wo er kühne technische Erfindungen zur Belustigung Leos X. in spielerischer Verwendung zum besten geben mußte, konnte die Stätte seines Wirkens sein. Mailand, wo der Moro seinen Wert erkannte, wo die junge Künstlerschar mit unbegrenzter Verehrung an ihm hing, wo Ludwig XII. und sein Statthalter Charles von Amboise ihn hochhielten und schützten, ist zur wahrhaften Heimstätte Leonados geworden[1]).

* * *

Vorstehende Abhandlung ist auf dem bis 1914 gesammelten Studienmaterial aufgebaut. Nur Kapitel IV habe ich während eines Urlaubes 1916 in seine heutige Form gebracht. Die Besitzer der Bilder sind nach dem Stande von 1914 angegeben. Studienreisen waren seitdem nicht möglich, neuere fremdsprachliche Literatur größtenteils verschlossen. So fehlte mir auch das in Florenz im Verlag von Luigi Pampaloni 1918 erschienene Werk: Leonardo da Vinci, la vita di Giorgio Vasari, nuovamente commentata e illustrata con duecento tavole a cura di Giovanni Poggi.

Vielleicht hätte sich daraus manche Ergänzung, schwerlich aber eine wesentliche Beeinflussung meiner auf ganz anderer Grundlage gewonnenen Resultate ergeben.

(1) Über die Komposition der stehenden Leda und deren Kopien handelt P. d'Ancona, La Leda di Leonardo da Vinci in una ignota redazione fiamminga. L'Arte XXIII, 1920. — Die bekannte Federzeichnung in Oxford ist kein Fundament für die Datierung der Komposition, da deren Zuschreibung an Raffael höchst zweifelhaft ist, mit der Zuweisung an G. A. Bazzi aber die Entstehung im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts wahrscheinlicher wird als im ersten.

ZU RAFFAELS TRANSFIGURATION[1]

Von JULIUS VOGEL

Die Transfiguration war Raffaels letztes Werk: sie ist eine seiner Hauptschöpfungen, die sich in der Geschichte unvergänglichen Ruhmes erfreut und von einem glänzenden Nimbus umstrahlt wird. „So sehr scheint er sich mit seinem Können verschmolzen zu haben, um die Macht und das Vermögen der Kunst im Antlitz Christi zu zeigen, daß, nachdem er ihn vollendet hatte, als das Letzte, was er hervorbringen sollte, er nie mehr den Pinsel anrührte, weil der Tod ihn überraschte", so schließt Vasari seine Aufzählung der Werke des Meisters ab. Bekanntlich wurde das Gemälde am Tage nach seinem Tode und vor seiner Beisetzung im Pantheon an seiner Bahre in seiner Werkstatt aufgestellt: „und dieses Werk ließ jeden Beschauer die Seele vor Schmerz brechen, wenn man den toten Leib und das lebensvolle Werk betrachtete," so fügt derselbe Vasari gegen den Schluß seiner Biographie hinzu. Über die Geschichte des Gemäldes sind die Ansichten immer noch sehr verschieden, obschon die literarischen Zeugnisse, wenn man ihre Sprache nur recht versteht, an Klarheit nichts zu wünschen übrig lassen. Allein, die Transfiguration kann als ein sehr bezeichnendes Beispiel dafür gelten, wie die Biographen des Meisters und wer sich sonst kritisch mit seinen Werken befaßt hat, systematisch bemüht gewesen sind, künstlerische Bedenken, um Raffaels Ruhm und Ansehen zu wahren, zu seinen Gunsten umzutärben.

Aus der Tatsache, daß es sich um Raffaels letztes Werk handelt, hat man geschlossen, das Bild müsse unvollendet, der Künstler müsse über der Arbeit durch den Tod abberufen worden sein, weil man gewisse koloristische (auch formale) Eigentümlichkeiten und Schwächen für Raffaels unwürdig und infolgedessen für die Arbeit eines andern, nämlich eines seiner Schüler erklären möchte. Über diese Schwächen, die mit dem Ruhm eines Götterjünglings nicht zu vereinbaren wären, sind sich so ziemlich alle Forscher einig, nur über die Stellen, wo diese Schwächen zu erkennen sind, haben früher die Ansichten geschwankt. Winckelmann meinte (in dem kleineren Aufsatz „Erinnerung über die Betrachtung der alten Kunst"), auf der Verklärung Christi sehe man „die sicheren und freien Züge des großen Künstlers in den Figuren Christi, St. Peters und der Apostel zur rechten Hand, und an der mühsam vertriebenen Arbeit des Giulio Romano an einigen Figuren zur Linken". Karl Justi, der dem Gemälde (im Jahre 1870) eine eigene Monographie gewidmet hat, meinte, man hätte beim Tode Raffaels die Stelle des Gemäldes, „dessen untere Hälfte nur erst entworfen war", bemerken können, „an welcher der Tod der Hand den Pinsel entrissen hatte". Seitdem und schon vordem sind sich die meisten Forscher darüber einig, daß diese untere Hälfte von Schülerhand vollendet worden sei: entweder von Giulio Romano allein oder von diesem in Gemeinschaft mit Francesco Penni (so Burckhart im „Cicerone", der als Jahr der Vollendung 1522 angibt, offenbar deshalb, weil Giulio Romano, Raffaels Schüler und Miterbe, damals eine Zahlung à conto der Transfiguration erhielt, s. u.). Nur Hermann Grimm

(1) Der vorstehende Aufsatz war von Haus aus bestimmt, in einem anderen Zusammenhange veröffentlicht zu werden. Vgl. die Bemerkungen in Bd. I dieser Zeitschrift, S. 53. Er erscheint jetzt — leider etwas verspätet — als Epilog zu Raffaels Leben zum vierhundertjährigen Todestage, der von uns Deutschen in aller Stille gefeiert worden ist, aber bei dem intimen Verhältnis, das die deutsche Wissenschaft von jeher zu dem Meister gehabt hat, auch nicht sang- und klanglos vorübergehen durfte.

war vorsichtig genug, darauf hinzuweisen, auf dem Gemälde sei nirgends eine Spur sichtbar, daß Giulio Romano, also Schülerhand, daran gemalt habe. Und Anton Springer meinte, mit großem Eifer habe die Phantasie späterer Geschlechter die Legende aufgegriffen, Raffael habe das Gemälde unvollendet hinterlassen. Die ältesten Nachrichten, so fügt Springer richtig hinzu, wissen nichts von der nachträglichen Vollendung des Werkes durch die Hand des Giulio Romano. „Immerhin mag Raffael in der unteren Hälfte sich der Hilfe des Schülers bedient haben." Wölfflin wiederum ist der Ansicht: „Raffael hat das Bild nicht vollenden können, vieles einzelne ist unerträglich in der Form, und das Ganze widrig in der Farbe, aber die große Kontrastökonomie muß sein originaler Gedanke gewesen sein."

Bei dieser Willkür und Unsicherheit der Urteile ist es nötig, die ältesten Zeugnisse selbst nach dem Stand der Dinge zu fragen und festzustellen, ob diese Zeugnisse unzuverlässig sind und keinen Glauben verdienen. Was zunächst Vasari betrifft, so ist festzustellen, daß seine Angaben etwa dreißig Jahre nach Raffaels Tode niedergeschrieben worden sind. Aber sie klingen sehr bestimmt und — was wichtig ist — an den drei Stellen, an denen die Transfiguration von ihm erwähnt wird, stellt er fest, daß das Bild eigenhändig von Raffael ausgeführt und vollendet worden sei. Ich lasse diese drei Stellen, sämtlich aus der Biographie Raffaels — im Leben des Giulio Romano heißt es bei Vasari nur, daß er und Francesco Penni die angefangenen Arbeiten vollendeten, die Transfiguration wird nicht erwähnt — hier folgen:

1. Dipinse ... una tavola della transfigurazione di Christo per mandare in Francia; la quale egli di sua mano continuamente lavorando ridusse ad ultima perfezione.
2. Volle poi lavorare da se solo e senza aiuto d'altri la tavola di San Pietro a Montorio.
3. La tavola della transfigurazione che aveva finito per il cardinale de' Medici.

Die prägnante Art und Weise, wie Vasari hier sich äußert, die Wahl der Worte, die so bestimmt wie nur irgend möglich klingen, legt die Annahme nahe, daß er die eigenhändige Ausführung und Vollendung des Gemäldes durch Raffael mit allem Nachdruck betonen will, ja, es könnte fast den Eindruck machen, als wolle er dies gegenüber einem Gerüchte, das schon damals im Umlaufe war und nach seiner bestimmten Meinung der Widerlegung bedurfte, ganz besonders feststellen.

Wir besitzen aber glücklicherweise noch andere schriftliche Nachrichten über die Entstehung des Gemäldes und zwar solche, die noch bei Lebzeiten des Künstlers niedergeschrieben worden sind. Es sind die Berichte des ferraresischen Gesandten am päpstlichen Hofe, Pauluzzi, die Campori vor vielen Jahren schon leider nicht in der wünschenswerten textkritischen Form veröffentlicht hat. Der Entstehung der Transfiguration wird nur beiläufig bei Erwähnung eines anderen Gemäldes gedacht. Der Herzog Alfons I. von Ferrara hatte bei Raffael im Jahre 1513 ein Gemälde bestellt (der Künstler dachte daran, den Triumph des indischen Bacchus zu malen) und um sicher zu sein, es auch zu erhalten, dem Meister eine Anzahlung von fünfzig Dukaten gemacht. Raffael aber hatte bei dem Übermaß von Pflichten und Arbeiten, die auf ihm lasteten, an die Ausführung des Auftrages nicht denken können, sondern den Herzog von Jahr zu Jahr vertröstet. Dieser wiederum war unermüdlich besorgt, zu seinem Werke und damit zu seinem Gelde zu gelangen. Sein beim päpstlichen Hofe beglaubigter Agent Costabili und nach diesem der Sekretär Pauluzzi wurde beauftragt, die Forderung mit Nachdruck, wenn auch mit diplomatischem Geschick zu betreiben. Es ist amüsant, zu sehen,

wie Raffael den Nachforschungen des ferraresischen Unterhändlers sich bald zu entziehen, bald ihn durch unbestimmte Antworten und Ausflüchte hinzuhalten wußte, so daß seine Mitteilungen[1]) an seinen Herrn sich nur in Entschuldigungen und in der Darlegung der Unmöglichkeit, eine bindende Auskunft zu erhalten, ergingen. Es sei schwer, so heißt es da, bei Raffael Zutritt zu erhalten, der Meister sei vorläufig zu sehr mit Arbeiten überlastet: eines der Werke, die erst die Staffelei verlassen müßten, sei ein Gemälde, das er für den Kardinal Giuliano von Medici zu malen übernommen habe. Das ist die Transfiguration. Pauluzzi weiß bereits am 3. September 1519 u. a. seinem Herrn zu berichten, daß das Gemälde für den Kardinal beinahe vollendet sei: et una tavola ha per expedita [= terminata oder finita] di Mons. Rmo. Medici che intendo esser una belissima cosa (Campori p. 26). Bis zum 20. Januar des folgenden Jahres 1520 war es dem ferraresischen Unterhändler nicht gelungen, zu Raffael in die Werkstatt zu gelangen. Der Herzog fing an zu drohen und ließ es an bitteren Vorwürfen nicht fehlen. Pauluzzi antwortete darauf, daß er es seinerseits nicht an Drängen habe fehlen lassen, aber „sempre s'è excusato sopra il lavor di Medici, e per quanto mi dice il fratello di Dosso lo finirà per tutto sto carnevale, et poi darà principio a quel di V. S." (Campori, S. 29). Wir haben hier ein wichtiges Dokument für die Geschichte des Gemäldes: ein Schüler Raffaels, ein Bruder des Dosso — gemeint ist Battista Dossi[2]), der Bruder des bekannten ferraresischen Schulhauptes Dosso Dossi — versichert Pauluzzi, daß Raffael die Transfiguration sicher zum Karneval vollenden, dann aber Hand an das dem Herzog versprochene Gemälde anlegen werde. Fassung und Tonart der Mitteilung lassen keinen Zweifel, daß sie keine leere Phrase sind und der Wahrheit entsprechen. Der Karneval des Jahres 1520 schloß mit dem 21. Februar ab, dem Tage von Aschermittwoch. Zu diesem Zeitpunkte dürfte das Gemälde vollendet gewesen sein, so muß man nach den mitgeteilten Briefstellen schließen. In der Tat hat Battista Rossi recht gehabt, denn am 21. März konnte Pauluzzi seinem Herrn nach Ferrara freudig melden, daß er endlich von Raffael empfangen worden sei: Parlai con Raphael da Urbino e lo trovo secondo il consueto con bone parole dispatissimo al servizio die Vostra Excellentia et tanto più mi pare, essendo stà tandem in casa admesso a vedere quelle sue tavole che lavora che sono belissime al mio parere . . (Campori, S. 30). „Endlich bin ich bei Raffael in seinem Hause zugelassen worden, um jene Bilder, an denen er arbeitet, zu sehen, welche nach meinem Dafürhalten sehr schön sind." Konnte Pauluzzi von der Transfiguration, deren Vollendung ihm kurz zuvor als unmittelbar bevorstehend gemeldet worden war, wohl so sprechen, wenn sie nur in ihrer oberen Hälfte vollendet war, also als Fragment vor ihm gestanden hätte, das gerade von dem figurenreichen, in der psychologischen Zeichnung der Charaktere unendlich viel wichtigeren unteren Teil kaum eine Ahnung gegeben hätte?[3]) Auch auf Grund

(1) Notizie inedite di Raffaello da Urbino, tratte da documenti dell' archivio Palatino di Modena (Modena 1863) in den Atti e Memorie delle Deputazioni di Storia patria per le provincie Modenesi e Parmensi.

(2) Seine Tätigkeit als Schüler Raffaels wird bezeugt durch Dolce in seinem Dialog über Malerei (in Eitelbergers Quellenschriften, Wien 1871, S. 17).

(3) Bedenklich bin ich gegenüber einer Mitteilung, die sich bei Sandrart in der Teutschen Academie (Nürnberg 1675) I, 2, S. 97 findet. Daselbst heißt es: „es erzelete mir der alte kunst-berühmte Michael Angelo Cacoselli zu Rom (gemeint ist der 1585 geborene Caravaggio-Anhänger Angelo Cacoselli) davon, daß, als Julio Romano das besessene Jünglings-Angesicht aufs allerfleißigste und glatteste ausgemahlet hätte, seye Raffael dazu gekommen und habe Palet und Pinsel von ihme genommen

anderer Erwägungen gelangen wir zu einem ähnlichen Schlusse. Gleichzeitig mit der Transfiguration hatte der Kardinal Giulio von Medici bei dem Venezianer Sebastiano del Piombo, dem erklärten Gegner Raffaels und Freund und Bewunderer Michelangelos, ein großes Altarbild bestellt[1]). Eins von beiden Gemälden war für die Bischofskirche des Kardinals in Narbonne bestimmt. Sebastiano malte bekanntlich die berühmte Auferweckung des Lazarus, ein Bild mit etwa vierzig Figuren, jetzt in der National Gallery in London. „Quasi a concorrenza di Raffaello", bemerkt hierzu Vasari, was wohl ziemlich wörtlich zu verstehen ist, denn beide Gemälde haben dieselben Größenverhältnisse, auch behielt sich der Kardinal die Verfügung über sie bis zu ihrer Vollendung und Gegenüberstellung vor. Die erste bestimmte Nachricht über Sebastianos Gemälde erhalten wir aus einem Briefe von ihm an Michelangelo vom 2. Juli 1518: „Ich glaube, daß Lionardo (Sellaio) Euch alles erzählt hat, wie meine Sachen laufen, über das langsame Fortschreiten meines Werkes, das nicht vollendet ist; ich habe solange damit gezögert, da ich nicht will, daß Raffael das meinige sieht, bis er das seinige nicht vollendet hat . . Noch hat Raffael das seinige nicht begonnen." Aus den oben erwähnten Berichten Pauluzzis wissen wir, daß Sebastiano mit seiner Arbeit Raffael gegenüber bedeutend im Vorsprunge war. Am 26. Dezember 1519 konnte er die Vollendung des Lazarus an Michelangelo melden: „Ich habe die Tafel vollendet und im Palazzo (d. h. im Vatikan) ausgestellt, wo sie von allen bewundert worden ist, ausgenommen von denen, welchen in der Regel nichts gefällt, die aber jetzt in Verlegenheit sind, was sie sagen sollen", womit Raffael und seine Partei gemeint war. Hier liegt doch die Vermutung nahe, daß der Kardinal Giulio, wenn er nicht (was aber anzunehmen ist), beiden Künstlern einen festen Termin bis zur Ablieferung ihrer Arbeiten bestimmt hatte, nunmehr Raffael gedrängt haben dürfte, auch sein Werk zu vollenden, denn eher konnte er ja über die Verwendung beider Bilder keine Entscheidung treffen. Und Raffael hatte ein wohlverstandenes Interesse daran, des einflußreichen Kardinals Wunsch zu erfüllen, ebensosehr wie es ihm bei seiner künstlerischen Stellung in Rom daran liegen mußte, gegen den Venezianer erfolgreich in die Schranken zu treten. Eine Verzögerung und Verschleppung der Sache wäre seinerseits nicht nur unwürdig und unklug, sondern auch gefährlich gewesen. Deshalb beschleunigte er die Vollendung seines Gemäldes als er hörte, daß Sebastiano das seinige bereits ausstellen konnte. Auf diese intensive Arbeit Raffaels beziehen sich die mitgeteilten Berichte Pauluzzis.

Vasari bezeugt endlich an einer Stelle im Leben des Sebastiano die öffentliche Ausstellung beider Gemälde im vatikanischen Palast (d. h. in concistoro), also war die Transfiguration vollendet worden: Le quali tavole finite, furono amendue publi-

mit vermelden, daß die Mahlerey gar zu sauber gemacht, deßhalben auch ohne Seel und Geist sey, demnach etliche vielfarbichte herzhafte Striche auf den Mund und in die Augen des Besessenen gethan und zugleich das Leben in die Mahlerey gebracht, allen Kunst-liebenden zur Lehr, daß die glatte verzagte Manier weit kraftloser seye, als eine meisterhafte resolvirte Herzhaftigkeit." Hiernach ist also Giulio Romano bei der Ausführung der Transfiguration, und zwar der unteren Hälfte, beteiligt gewesen. Es dürfte sich aber um weiter nichts handeln, als eine tendenziöse, zugunsten der Technik Caravaggios und seiner Schule aufgebauschte Künstleranekdote. Denn der fein und fleißig ausgeführte Kopf des besessenen Knaben widerspricht gerade in der technischen Ausführung den Angaben Cacosellis, der ja auch nur nach Hörensagen erzählen konnte. Passavant (Raffael, deutsch II, S. 358) wäre hiernach zu berichtigen.

(1) Ob der Auftrag schon 1517 erteilt wurde, wie Crowe und Cavalcaselle, Raffael II, S. 391, und Achiardi in seiner Biographie Sebastianos (Rom 1908), S. 129 annehmen, ist wohl nicht ganz sicher.

camente in concistoro poste in paragone, e l'una e l'altra lodata infinitamente . . . Daß diese gleichzeitige Ausstellung erst einige Jahre nach Raffaels Tod, d. h. nach Vollendung der Transfiguration durch Schülerhand erfolgt sei, wird nirgends gesagt oder auch nur angedeutet. Sebastiano, dem es darauf ankam, sich mit Raffael zu messen, würde wohl auch gegen eine solche Verschleppung nachdrücklichst protestiert haben. Andrerseits wäre die Gegenüberstellung beider Gemälde zwecklos gewesen, wenn Raffaels Werk in dem Maße unvollendet gewesen wäre, wie man es gemeinhin annimmt, unstatthaft würde sie aber gewesen sein, wenn das Gemälde großenteils erst von Schülerhand vollendet werden mußte. Diese Gegenüberstellung der beiden Gemälde mag erst nach Raffaels Tod (am 6. April 1520) erfolgt sein, aber sein Werk war sicher vollendet. Deshalb konnte man auch bei der Vergleichung beider Werke im Vatikan die Worte hören, die Vasari berichtet: benchè le cose di Raffaello per l'estrema grazia e bellezza loro non avessero pari, furono nondimeno anche le fatiche di Sebastiano universalmente lodate da ognuno.

Aus der unmittelbaren Umgebung des Künstlers stammt endlich auch von anderer Seite eine briefliche Nachricht, die nicht unwichtig ist. Giulio Romano war neben Francesco Penni bekanntlich der Haupterbe Raffaels. An ihn gelangte außer einem Teil der hinterlassenen Kunstschätze auch bares Geld, das beim Tode Raffaels vorhanden war oder zu dem Nachlaß sonstwie gehörte, worunter auch unbeglichene Forderungen Raffaels zu verstehen waren. „Eine gewisse Summe" — der Betrag wird nicht näher angegeben — als Honorar für die Transfiguration erhielt Giulio im Jahre 1522. Das erfahren wir aus einem Rom, den 7. Mai dieses Jahres datierten Brief des Grafen Castiglione an den Kardinal Giuliano. Giulio Romano wollte eine Schwester, die den Bildhauer Lorenzetto heiratete, aussteuern. Zu diesem Zwecke bedurfte Giulio in absehbarer Zeit des für die Transfiguration noch nicht gezahlten Honorars. Der Graf Castiglione schreibt u. a.: Giulio, allievo di Raffaello da Urbino, per la tavola che il prefato Raffaello fece a V. S. reverendissima e ill., resta creditore[1]) . . . Wenn Giulios Anteil an der Vollendung des Bildes so groß gewesen wäre, wie man gemeinhin bisher angenommen hat, so würde der Graf Castiglione, um die Auszahlung des Honorars (das zwei Jahre nach Raffaels Tod immer noch nicht beglichen war!) nachdrücklicher zu begründen, wohl ohne allen Zweifel die sehr umfangreiche eigene Arbeit des Giulio betont haben. Denn in diesem Falle hätte es sich ja nicht um eine Nachlaßforderung, sondern um das Honorar des an der Ausführung des Gemäldes beteiligten Künstlers gehandelt! Auch dieses argumentum ex silencio spricht eine deutliche Sprache.

Nein, alle Nachrichten, die sich vorstehend haben zusammenstellen lassen und von denen die aus Raffaels unmittelbarer Umgebung in der Tat schwerwiegend genug sind, legen den zwingenden Schluß nahe, daß Raffael das Riesengemälde wenige Wochen vor seinem Tode noch vollendet hatte. Es war ein Glücksfall, daß es ihm noch beschieden war, dieses letzte große Wort als Künstler zu sprechen oder wie Vasari etwas stark auftragend sagt: ein Werk zu malen, das nach übereinstimmendem Urteil der Künstler unter allen seinen Bildern das gefeiertste, schönste und göttlichste ist.

Über das Gemälde selbst kann kaum noch etwas gesagt werden, was nicht längst schon ausgesprochen worden ist. Nur auf eine Kleinigkeit sei noch hingewiesen. Die beiden an sich gleichgültigen Diakone, die in der oberen Hälfte links unter Bäumen knien und als andächtige Zeugen der Verklärung gedacht

(1) Bei Bottari in der Raccolta di lettere etc. IV, S. 8, deutsch bei Passavant II, S. 359.

sind, erscheinen mir als Zutaten, die vom Künstler von Haus aus gar nicht geplant waren, vielleicht gar nicht von Raffaels Hand stammen. Sie sind meist Sankt Julianus und Laurentius genannt worden, der erstere mit Rücksicht auf den Kardinal Giuliano, der zweite auf Lorenzo den Prächtigen. Nach Pastor[1]) könnten nur die beiden Märtyrer-Diakone Felicissimus und Agapitus gemeint sein „in Hinblick auf die liturgische Feier der Transfiguration als Siegesfest des christlichen Abendlandes". Die beiden wohl auch den katholischen Christen ziemlich unbekannten Heiligen scheinen mir sehr weit hergeholt zu sein. Ich meine, nichts liegt im Hinblick auf den Auftraggeber näher, als an die beiden Schutzpatrone des medicäischen Hauses, die Heiligen Cosmas und Damianus zu denken. Sie zu Zeugen der Verklärung des Herrn zu machen, war ein Gedanke, würdig der großen Vergangenheit der Familie. Möglicherweise sind sie aber erst nachträglich in das Bild eingefügt worden, als es als Stiftung des Kardinals von Medici seiner kirchlichen Bestimmung in San Pietro in Mantorio übergeben wurde.

Noch ein Punkt bedarf schließlich der Erwähnung. Der technische Befund der Transfiguration ist bekanntlich nicht der beste. Abgesehen von Restaurierungen und damit verbundenen Übermalungen, wie sie durch das Alter des Bildes bedingt und durch seine Schicksale (Transport infolge des Napoleonischen Kunstraubes nach Paris, wo es gereinigt worden ist, und Rücktransport nach Rom) nötig geworden sind, haben die Schattenpartien tiefschwarze, an Kohlenruß erinnernde Töne angenommen, die Farben müssen stark an Leuchtkraft eingebüßt haben, so daß der Eindruck jetzt in mancher Hinsicht recht unerfreulich ist. Was die Malweise anlangt, so erzählt Vasari, daß, „wenn Raffael nicht wie aus Laune zu diesem Werke das Rauchschwarz [Lampenruß, der für gewöhnlich von der Leinölflamme gewonnen wurde], verwendet hätte, das seiner Natur nach mit der Zeit immer schwärzer wird und die anderen Farben, mit denen es gemischt ist, angreift, so würde das Bild noch heute so frisch sein, wie damals, als es gemalt wurde, während es jetzt schmutzig scheint". Das war bereits dreißig Jahre nach Vollendung des Gemäldes der Fall. In der Kunstgeschichte ist natürlich diese Angabe, so klar und unverdächtig sie auch klingen mag — was hätte Vasari auch für ein Interesse daran haben sollen, hier selbst etwas zu erfinden oder wahrheitswidrige Beobachtungen und Mitteilungen zu machen? — ignoriert worden, da sie Raffaels Technik nicht im besten Lichte erscheinen lassen. Die technischen Mängel müssen vielmehr dem Giulio Romano auf das Konto gesetzt werden. Hierfür nur ein Beispiel aus neuester Zeit: „Möglich ist, daß Giulio noch unter Raffaels Augen den Ruß und die anderen (!) Stoffe gebrauchte, welche die Frische der Farben zerstörten, indem sie ihre Oberfläche veränderten." So Crowe und Cavalcaselle (II, S. 393), um nur ein Beispiel statt vieler zu erwähnen. Mit solcher Willkür kann man alles beweisen. Die Sache verhält sich aber anders, worüber ein Blick in Raffaels Werkstatt orientieren dürfte.

Leone Battista Alberti hat es einmal klar und deutlich ausgesprochen, daß „aller eifrige Fleiß und alle Kunst in der richtigen Verwendung von Weiß und Schwarz liegt"[2]). Er weist darauf hin, daß die Vermischung mit Weiß die Gattungen der Farben nicht ändere, wohl aber Arten bilde, in gleicher Weise besitze die schwarze Farbe die Kraft, durch ihre Mischung eine gleichsam unendliche Zahl von Farben-

(1) Geschichte der Päpste IV, 1, S. 529.

(2) Della pittura in den kleineren kunsttheoretischen Schriften, herausgegeben von Janitschek in Eitelbergers Quellenschriften (Wien 1877), Bd. XI, S. 64 und 132.

arten zu bilden. Schwarze Farbe zu gewinnen und zuzubereiten ist von jeher (und so auch noch in der neuesten Zeit, wo auf die Experimente von Böcklin hingewiesen sei), ein besonderes Kapitel in der Farbenbereitung und Farbenchemie. Auch in den kunsttechnischen Schriften der Vergangenheit wird das Rezept gern behandelt. Cennino Cennini[1]), der um 1372 geboren wurde, gibt in seinem Traktat von der Malerei die verschiedenen Arten an, Schwarz zuzubereiten, u. a. auch die, daß man den Ruß einer rauchenden Leinöllampe sich niederschlagen lasse. Dieser Ruß habe den Vorteil, daß man ihn weder zu reiben noch zu mahlen brauche, da er an sich schon die feinste Farbe sei. In anderen, späteren Traktaten wird ebenfalls das Schwarz von Ruß empfohlen, so von Michelangelo Biondo in seinem Traktat von der hochedlen Malerei (Venedig 1549), von Raffael Borghini (Il riposo, Florenz 1584), von Lomazzo (Trattato dell' arte della pittura etc., Mailand 1585[2]). Schwarz aus Lampenruß zu gewinnen war lange vor Raffael ein bekanntes Rezept, ja man kann, wenn man will, es bis in das klassische Altertum zurückverfolgen. Daß das so gewonnene Schwarz, das Lebrun einmal „Gift der übrigen Farben" genannt hat, unter Umständen bedenklich, ja gefährlich werden könne, war wohl den meisten Künstlern bekannt. Nach Vasari hat auch Fra Bartolommeo schwarze Farbe benutzt, die er aus Buchdruckerschwärze und gebranntem Elfenbein herstellte, angeblich um im Kolorit dem Leonardo da Vinci nachzuahmen. Vasari hat hierbei Fra Bartolommeos großes Altarbild vom Jahre 1512 aus San Marco, jetzt im Palazzo Pitti, im Auge, dessen Wirkung durch die stark nachgedunkelten Schatten sehr beeinträchtigt worden ist[3]). Von Fra Bartolommeo mag Raffael das Rezept übernommen haben, wenn es nicht, was ebenso wahrscheinlich ist, überhaupt allgemein bekannt war. Jeder große Künstler experimentiert gelegentlich, Raffael hat es getan, wie es scheint, gerade gegen das Ende seines Lebens hin. Die großen Wandgemälde im Constantinssaale gedachte er mit Ölfarben auf die Mauer zu malen, die er zu diesem Zwecke besonders präparieren ließ — angeregt zu dem Versuche, von dem bekanntlich noch zwei weibliche allegorische Gestalten mangelhaft sich erhalten haben, vermutlich durch das Vorgehen seines Nebenbuhlers, des Venezianers Sebastiano del Piombo, der einige Jahre zuvor eine Geißelung Christi in San Pietro in Mantorio mit Öl auf die Wand gemalt hatte und von dem Verfahren so eingenommen war, daß er später Michelangelo riet, das Jüngste Gericht in der Sixtina in Ölfarbe auszuführen. Nach alledem aber, was wir über die Verwendung bedenklicher schwarzer Farben hören, ist es unbegreiflich, ihre Verwendung lediglich für eine technische Spezialität des Giulio Romano zu erklären und zu behaupten, daß die Werke Raffaels, deren Wirkung unter den schwarzgewordenen Schatten stark zu leiden gehabt haben, von der Hand des Schülers ausgeführt, vollendet und von ihm verdorben worden seien. Das ist ein ungeschichtlicher, ein Trugschluß schlimmster Art. Gewiß, Giulio hat

(1) Eitelbergers Quellenschriften, Bd. I. (Wien 1871), S. 25.

2) Wozu Berger, Quellen für Maltechnik während der Renaissance und deren Folgezeit (München 1901) S. 41 und 47 zu vergleichen ist, zu Cennini, Berger, Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik, III. Folge (München 1912), S. 110.

(3) Das ist nur ein einzelner Fall, der hier registriert wird. Wer sich die Mühe machen will, namentlich in italienischen Galerien diese technischen Beobachtungen fortzusetzen, wird zu interessanten Ergebnissen gelangen. Nach meinen, allerdings vor Jahren gemachten Beobachtungen haben außer Fra Bartolommeo namentlich Leonardo, Sodoma und Andrea del Sarto Lampenruß für ihre Farben verwendet, in reichem Maße auch der Sienese Beccafumi, dessen Gemälde im Istituto delle belle arti in Siena für den Fall besonders lehrreich sind.

solche schwarze Farben verwendet — Vasari gibt es auch in seiner Biographie ausdrücklich an, indem er darauf hinweist, daß „dieses Schwarz bewirkt, daß der größte Teil der im Bilde enthaltenen Mühen verloren geht und verschwindet" — er hat auf diese Weise seine Gemälde um ihre koloristische Wirkung gebracht und manche direkt verdorben. Aber sollte die logische Annahme da nicht naheliegen, daß er, der sechzehn Jahre jünger war als sein Meister und über die Mauern Roms kaum je hinausgekommen war und in allem, was er konnte und leistete, eben nur Schüler Raffaels war, alle die großen und kleinen technischen Mittel seiner Kunst von Raffael lernte? Denn auch in Raffaels Werkstatt wird es so gewesen und so hergegangen sein, wie es gewöhnlich der Fall ist: der Schüler lernte vom Lehrer alles, was der Maler zu wissen braucht, was auf Erfahrung und auf Überlieferung beruht. Und dieser Meister Raffael, der sich in zahllosen Tafelgemälden erprobt und in umfangreichen Freskozyklen sein Können bewiesen hatte, im übrigen auch in Perugia, in Florenz, Siena Erfahrungen gesammelt hatte, war doch ein recht respektabler Könner und Techniker, der sich wohl kaum von jungen, zwanzigjährigen Leuten ins Handwerk pfuschen ließ. Am allerwenigsten aber bei einem Werke, das eine Art Konkurrenzarbeit war und mit dem er einem Meister gegenübertreten mußte, der gerade als Kolorist etwas zu bedeuten hatte. Wenn er aber, namentlich in den letzten Jahren seines Lebens, ein vielbeschäftigter Meister war, der sich um sein Atelier nicht allzusehr mehr kümmern konnte, so dürfen wir nicht vergessen, daß Giulio Romano neben Francesco Penni von Jugend auf in seiner nächsten Umgebung sich befanden und daß er in des Wortes wahrster Bedeutung seine Kunst auf sie zu vererben suchte, so wie er sie auch durch sein Testament als diejenigen anerkannte, die ihm auf dieser Welt am nächsten standen. Nach alledem ist es also als Satz auszusprechen: Die Technik in Raffaels Gemälden ist auch Raffaels Eigentum; er und kein anderer ist dafür verantwortlich. Auch die Mitwirkung seiner Schüler ist da, wo sie bei anderen Gemälden unter seinen Augen geschah, in dem Sinne erfolgt, daß er für sie die volle Verantwortung für die Arbeit tragen konnte, insofern Meister und Schüler in der Technik dieselbe Praxis befolgten.

Die Wissenschaft muß sich mit dem Gedanken vertraut machen, die Transfiguration als eigenhändige Arbeit Raffaels gelten zu lassen. Sie wird, wenn einmal eine neue kritische Biographie des Meisters geschrieben werden sollte, die nicht dem „Göttersohne" huldigt, sondern objektiv und sachlich zu Werke geht, noch zu manchen anderen Ergebnissen gelangen, die mit der bisherigen Auffassung in Widerspruch stehen. Der Meister ist so groß, daß er bleibt, was er war. Zu seinem vierhundertjährigen Todestage mag das ein Bekenntnis sein, das gerade von deutscher Seite ausgesprochen werden soll.

DER FRÜHE SCHAFFNER

Mit drei Abbildungen auf drei Tafeln

Von ERNST WEIL

Die künstlerische Herkunft Martin Schaffners ist nicht unbestritten. Da sein Name zugleich mit dem Jörg Stockers auf einem Altarwerk von 1496 vorkommt, das von den Grafen von Sonnenberg für das in ihrer Herrschaft gelegene Ennetach in den 90er Jahren des 15. Jahrhunderts gestiftet wurde (jetzt in der Sigmaringer Gallerie)[1]), wurde er als Schüler Jörg Stockers angesehen. Schwierigkeit machte, daß im späteren Werk Schaffners Einflüsse Stockers oder ein Zusammenhang mit ihm nicht im mindesten bemerkbar ist. Schaffner ist nicht die originelle Persönlichkeit, die das von fremder Seite Aufgenommene spurlos verarbeitet, sondern der Einfluß, unter dem er jeweils stand — ganz eigen ist Schaffner nie — ist seinen Werken jederzeit abzulesen. Entnahme und Entleihungen aus fremdem Gut sind als solche kein Zeichen geringerer Wertigkeit, und wir, die wir den Begriff des Plagiats für unsere Zeit gebildet haben, laufen Gefahr, hier einen falschen Maßstab anzulegen. Maßgebend muß sein, wie solche Anregungen verarbeitet sind, wie stark die Einheitlichkeit des Werkes geblieben ist, wie eine neue Möglichkeit, etwas zu sagen, geschaffen wurde; nicht die deutliche Ablesbarkeit fremden Einflusses ist ausschlaggebend.

Schaffner ist 1478 oder 1479 geboren[2]), war also 1496 17 bis 18 Jahre alt. Die Mitarbeit am Sigmaringer Altar muß als unbedingte Lehrlingsarbeit angesehen werden und der Umstand, daß Schaffner auf dem Gewandsaum Christi mitzeichnete, ist nicht allzuhoch zu werten. Die entscheidende Signierung (Anno Dom. MCCCCLXXXXVI Jörg Stocker Maler hat dise Tafel vfgesezt vf St. Jhohans tag im Sumer 1496) ist von Stocker.

Die nächste datierte und signierte Arbeit Schaffners ist das Bildnis des Wolfgang von Ötting[3]) der Münchner Pinakothek von 1508[4]).

Zwischen diese setzt Pückler-Limpurg, der Biograph Schaffners, die Anbetung der hlg. drei Könige im Germanischen Museum[5]) (samt einer Predella aus der Klosterkirche Heiligkreuztal). Auf Grund einiger oberflächlichen architektonischen Ähnlichkeiten mit dem zufällig auch in Nürnberg hängenden „Hl. Sebastian und Kaiser Konstantin" von Burgkmaier (1505)[6]) und Burgkmaiers „Krönung Mariae" (1510)[7]). — Ähnlichkeiten, die im Zeitstil liegen und nicht überzeugend wirken — datiert Pückler-Limpurg „vor 1508", eine Datierung die seither ohne Widerspruch in die Literatur überging.

Ebenso wurde die Datierung Pückler-Limpurgs der aus der früheren Sammlung Hainauer stammenden „Zwei Flügel eines Altars" (Abb. 1) im Kaiser Friedrich-Museum Berlin[8]) „vor 1514" übernommen, obwohl der einzige Grund für diese Datierung die Ähnlichkeit des Kopfes des hlg. Andreas des Berliner Stückes mit einem Petruskopf der „Ausgießung des hlg. Geistes" von 1510 (Stuttgart) ist. Die

(1) Abbildung bei Pückler-Limpurg, Martin Schaffner, Straßburg 1899. Urkundliches zum Zustandekommen dieses Auftrages bei K. Lange, Beiträge zur Schwäbischen Kunstgeschichte, Repert. für Kunstw., Bd. 30, S. 428.

(2) Vgl. Gg. Habich, Der Meister der Beltzinger, Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen 1915, Bd. 36, S. 160.

(3) Öttingen, der Sitz des Geschlechts, liegt nördlich von Nördlingen. Wolfgang der Schöne war eine nicht unbedeutende Persönlichkeit, Rat Kaiser Maximilians I. und seit 1502 Bundeshauptmann des schwäb. Bundes. Vgl. Genealog. Geschichte der Grafen von Öttingen, Nördlingen 1799. S. 220 ff.

(4) Katalog Nr. 218. (5) Katalog Nr. 267. (6) Katalog Nr. 280.

(7) Augsburg, Gemäldegalerie, Katalog Nr. 2092. (8) Katalog Nr. 1234b.

Abb. 1. Martin Schaffner: Zwei Flügel eines Altars. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

Rechter Außenflügel der hlg. Gregor — Innenflügel der hlg. Markus der hlg. Lukas — linker Außenflügel der hlg. Andreas

Aufn. d. Photogr. Ges., Berlin

Zu: ERNST WEIL, DER FRÜHE SCHAFFNER

Abb. 2. Papst Cornelius und Bischof Cyprian.

Aufnahme: Höfle, Augsburg

Zu: ERNST WEIL, DER FRÜHE SCHAFFNER

Abb. 3. Die Heiligen Alexander, Evetius und Thodulus

Aufnahme: Höfle, Augsburg

Zu: ERNST WEIL, DER FRÜHE SCHAFFNER

viel schwerer wiegenden Gründe einer allgemeinen stilistischen Abschätzung müssen die beiden Berliner Flügel vor 1510, vor die Anbetung der hlg. drei Könige und in die Nähe des Öttingen-Porträts von 1508 setzen.

Als ein wichtiges Verbindungsglied füge ich die Flügel eines Altars von 1504 (Abb. 2 und 3) ein, die in der Augsburger Galerie unter der Bezeichnung „Ulmer Schule von 1504“[1]) hängen. Sie stellen den Bischof Cyprian und Papst Cornelius als Außenseiten (Abb. 2) und die hlg. Evetius und Thodulus und den hlg. Alexander im päpstlichen Ornat als Innenseiten (Abb. 3) eines auseinandergesägten Flügelpaares dar. Die Geschichte der Zuschreibung dieses Altars — er stammt aus dem Wengenkloster in Ulm und kam 1803 mit der Aufhebung des Klosters in Staatsbesitz, das Mittelstück, wohl ein Schnitzwerk, ist nicht nachzuweisen[2]) — ist ziemlich umfangreich, ein Zeichen, daß die Qualität dieser Tafeln nie in Zweifel stand. Zuerst wurden sie Holbein zugewiesen[3]), dann Zeitblom[4]), R. Vischer konstruierte zusammen mit einem hlg. Quirinus den „Meister des hlg. Quirinus“ als einen Schüler B. Strigels[5]). Seit der Feststellung der Gehilfenschaft B. Strigels am Blaubeuerer Hochaltar durch R. Vischer[6]) hat sich die Ansicht der Herkunft Strigels von Zeitblom immer mehr durchgesetzt[7]). Damit soll nur gesagt sein, wie sehr von jeher Zeitblom aus den Augsburger Tafeln herausgesehen wurde. Und zweifellos ist dies Zeitbloms Art, die uns aus der ganzen Anlage anspricht. Aber es ist nicht Zeitbloms Temperament, die geruhige und etwas steife Monumentalität Zeitbloms ist gebrochen, es ist ein neuer und jugendlicher Geist — den gleichzeitigen Zeitblombildern gegenübergehalten — deutlich herauszuspüren.

Man halte die Augsburger Flügel neben den Berliner Altar (Abb. 1) und man wird dieselbe Struktur fühlen. Dasselbe Gefühl, hinter Figuren eine Wand zu errichten, die Figuren in den oblongen Raumkasten zu stellen — gewiß ein alltäglicher Fall jener Zeit, aber doch unterscheidbar. Die Augsburger Tafeln sind unverkennbar einige Jahre früher, das ergibt sich aus der noch stärkeren Faltigkeit der Gewänder (dabei ist die bewußte und typische Altertümelei der Außenflügel (Abb. 2) zu berücksichtigen; diese weisen die Falten besonders auf und galten, solange sie noch in der Pinakothek von den Innenseiten getrennt hingen, als aus dem letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts[8]). Dann sind die Züge noch einen Grad schärfer, nach 1510 etwa wird das Gesicht bei Schaffner immer schwammiger, verschwommener, es ist das eine Art mißverstandenen malerischen Stils, ein Phänomen, das besonders an dem ersten Wettenhauser Altar von 1515[9]) auffällt.

(1) Katalog Nr. 178—79 (bis 1911 in München), 2053—54.
(2) Der Augsburger Katalog erwähnt, daß zwei weitere, vielleicht dazu gehörige Flügel 1852 versteigert wurden. Herr Dr. August L. Mayer machte mich freundlicherweise darauf aufmerksam, daß der Erwerber seinerzeit Prof. Sepp, München, war. Die Bilder (eine Verkündigung) befinden sich noch in Seppschem Familienbesitz, haben jedoch mit den Augsburger Tafeln nichts zu tun, sie sind aus der Bodenseegegend um 1490. (Ein Teil der Sammlung Sepp wurde vor der Verteilung nach dem Tode Prof. Sepps in den Monatsheften f. Kunstwiss. 1910, S. 425ff. besprochen.)
3) Mannlich, sogenannter Zweibrückener Katalog (Übernahme-Inventar bei Aufhebung der Klöster 1803, jetzt bei der Direktion der alten Pinakothek). (4) Janitschek, Geschichte der dtsch. Malerei, S. 264.
(5) R. Vischer, „Neues über B. Strigel“, Jahrbuch der pr. Kunstsammlungen, Bd. VI, S. 87. Der hlg. Quirinus, früher in der Frauenkirche, ist nunmehr im Depot der Pinakothek.
(6) R. Vischer, a. a. O., S. 39. Von Weizsäcker übernommen: „Die Malerfamilie der Strigel in der ehem. Reichsstadt Memmingen“, Festschrift d. Münchner Altertumsvereins 1914. S. 120. Vom Württemberg. Inventar (Baum) nicht geteilt, s. „Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, Donaukreis“; 1914, S. 40.
(7) Zuletzt Glaser, Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei, München 1916, S. 178.
(8) Katalog Rebers der alten Pinakothek v. J. Nr. 178/79, S. 39.
(9) Augsburger Galerie Nr. 2057—60, 2666—69.

Die Farben der Berliner und Augsburger Flügel in ihrer Leuchtkraft fallen aus dem sonstigen Matt der zeitgenössischen Ulmer Malerei heraus. Karminrot und Gelbgrün je im Wechsel von Gewand und Mantel kommen in beiden Stücken als koloristische Gegenpunkte vor. Das Weiß der Chorhemden der Augsburger Tafel wirkt ebenso gegensätzlich und betonend, wie das des hlg. Gregor der Berliner Tafel. Ebenso sind die jeweiligen Außenseiten in ungebrochenem Gold gemustert, die Innenseiten braungemustert. Die Bodenfliesen sind auf beiden Stücken im Ton, als Außen- oder Innenbilder unterschieden, in Berlin rosabräunlich und grau, in Augsburg hellbraun und graugrünlich. (Die Fliesen der Augsburger Tafeln weisen eine starke Ähnlichkeit mit den Fliesen auf dem Bild des Todes der Maria von Jörg Stocker [im Augsburger Dom] auf, auch kommt dort das gleiche Granatapfelmuster wie auf dem Teppich hinter dem hlg. Alexander und dem hlg. Evetius und Thodulus (Abb. 2) vor, ein Umstand, der als Reminiszenz Schaffners an seinen ersten Lehrer Stocker als Teilbeweis einer Zuschreibung nicht überschätzt wird, aber immerhin angeführt sei.)

Neben den entscheidenden kompositionellen und koloristischen Übereinstimmungen der beiden Altäre sei in wenigen Einzelheiten noch ins Detail gegangen: Die Augsburger Tafeln weisen dieselbe Händebehandlung wie die Berliner auf, gemeinsam ist das ausdrückliche Betonen des einzelnen Fingers, das gelegentliche Wegspreizen des Daumens oder kleinen Fingers, dabei sind sie wie alle Fleischteile Schaffners stark fleischig, voll und leicht geädert. Besonders übereinstimmend ist der Blick der heiligen Personen auf beiden Stücken, man vergleiche nur den Gregor des Berliner Altars mit dem Cornelius des Augsburger. Auch die Modellierung der Fleischteile wirkt in diesen beiden Köpfen besonders überzeugend für denselben Ursprung.

Das Ergebnis dieser Zuschreibung ist die nunmehrige Sicherstellung der Herkunft Schaffners[1]). Zeitblom, der noch aus ganz späten Bildern Schaffners spricht, war der Lehrer, der auf den jungen Schaffner Einfluß ausübte, nicht Stocker, dessen Werkstatt er wohl bald nach der Sigmaringer Kreuztragung verlassen haben muß. Denn welch gewaltiger Unterschied des Könnens und der Auffassung liegt zwischen der archaisch wirkenden stümperhaften Darstellung des Christus der Kreuztragung und den acht Jahre späteren Augsburger Bildern. Weiter haben wir nun eine sichere Chronologie der frühen Arbeiten nach dem Sigmaringer Altar: Die Augsburger Tafeln von 1504, den Berliner Altar, das Öttingen Bildnis von 1508, die Ausgießung des hlg. Geistes 1510. Die Anbetung in Nürnberg ist unbedingt später zu setzen, in jene Periode, da Schaffner in Augsburg war, das mag kurz nach 1510 der Fall gewesen sein, hier ist der Knick im Werk Schaffners, da setzen die Einflüsse Burgkmaiers und Schaeuffelins ein.

Auch scheinen mir, besonders die Gestalten des Evetius und Thodulus (Abb. 3), einen Beitrag zu dem Problem Schaffner als Bildhauer[2]) liefern zu können. Das ist die Malerei eines Künstlers, der Plastiker ist, alle Formen deuten darauf hin, von der prägnanten Fassung eines Gesichtschnitts, der skulpturalen Faltengebung bis zu den stilisierten Feuerflammen, die an das geschnitzte Rankenwerk spätgotischer Altare erinnern.

(1) Nun ist es nicht mehr notwendig, wie es Pückler-Limpurg (a. a. O., S. 7 ff.) tut, den längst toten Multscher für die typische Ulmer Malerei Schaffners als Erklärung heranzuziehen.
(2) Vgl. Glaser, Amtl. Berichte aus den preuß. Kunstsammlungen 1910, S. 90 ff. Baum, Schaffner und Mauch, Ztschr. f. bild. Kunst 1916, S. 290 ff. Baum, Ulmer Plastik um 1500. Stuttgart 1911, S. 107 ff.

MISZELLEN.

ÜBER DIE FUNDAMENTALBEGRIFFE IN DER BILDENDEN KUNST

Von HERMAN SÖRGEL

Es ist erstaunlich, mit welcher Oberflächlichkeit, ja gedankenlosen Gleichgültigkeit, in der modernen Kunstwissenschaft oft die Elemente begrifflicher Analyse angewendet werden. Ich meine die künstlerischen Fundamentalbegriffe der Malerei, Plastik und Architektur, nämlich „Fläche", „Körper", „Raum" und das für die drei bildenden Künsten im gleichen Maße wichtige Element der „Form". Sie sind das „A-B-C" der Ästhetik; und gerade darüber herrscht eine wachsende Verwirrung, wie fast jeder einschlägige Artikel in Büchern, Fachzeitschriften, Feuilletons usw. zeigt. Flächenbild, Körper und Raum werden verwechselt, vertauscht, zusammengesetzt — ganz nach Belieben. Im ersten Satz wird von Körpern gesprochen, im zweiten meint man einen Raum damit, im dritten ist von einem „Raumkörper" die Rede, und am Schlusse ist alles das Gleiche: Raumbild, Raumplastik, Baukörper — Bild, Kubus und Hohlraum — Malerei, Plastik und Architektur. Diese Dinge werden dann in meist ganz willkürlicher Art mit dem „Problem der Form" verquickt.

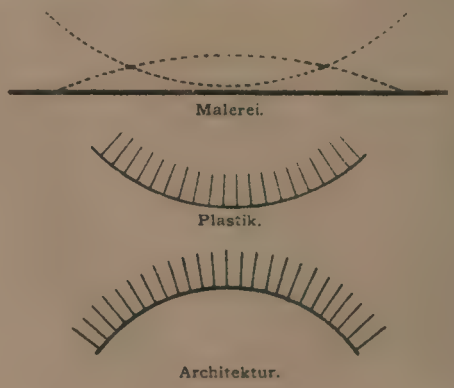
Was ist „Form"? Vor allem muß man den ästhetisch künstlerischen Formbegriff streng von jenem der Natur und Wissenschaft unterscheiden. Die wissenschaftliche Form einer Linie z. B. ist etwas nur Gedachtes, Erdenkliches, etwas Unmaterielles, eine mathematische Formel. Die Naturform ist der Augeneindruck, wie ihn die Netzhaut unmittelbar aus der Daseinswelt abphotographiert. Die Kunstform dagegen ist eine geistige, seelische und optische Verarbeitung bestimmter Naturformen im ästhetischen Sinne. Sie hat ihre eigene Welt, ihre besonderen eigenbedeutsamen Gesetze. In der Kunstwelt gelten andere Wahrheiten wie in der Natur oder Wissenschaft; ein Kreis muß z. B. nicht unbedingt eine Linie sein, die von einem Mittelpunkt immer gleichweit entfernt ist. — Ebenso sind Fläche, Körper und Raum in der bildenden Kunst streng von den analogen Begriffen in Natur und Wissenschaft zu trennen. Z. B. den Raum der wissenschaftlichen Forschungswelt, d. h. den objektiven, realen Raum, kann man überhaupt nicht sehen; man kann ihn nur denken. Der Naturraum ist ein Erscheinungsraum, d. h. der natürlich, physisch entstehende Eindruck einer Raumwahrnehmung auf der Netzhaut des menschlichen Auges. Der künstlerische Raum dagegen ist ein Wirkungsraum, weil er bewußt nach ästhetischen Gesetzen geschaffen, vom Betrachter mit den beabsichtigten Wirkungen reproduziert und aufgenommen wird. — Das ist in knappen Andeutungen die Abgrenzung der künstlerischen Begriffswelt von jenen der Natur und Wissenschaft. Nun aber zu den besonderen Kennzeichnungen und gegenseitigen Unterscheidungen der Fundamentalbegriffe im Reiche der bildenden Kunst selbst!

„Form" in der bildenden Kunst ist jeder ästhetische Augeneindruck[1]) einer Wirkung, die durch die Beziehungen des Nebeneinanderseins, des Zusammenseins zustande kommt. Als Komplex solcher Sinneseindrücke ist der Formbegriff in der Kunst ein allgemeiner, gemeinsamer, d. h. man kann ihn quantitativ auf jede der drei bildenden Künste in gleichem Maße anwenden. Man kann mit gleichem Rechte von einer Flächenform, Körperform und Raumform sprechen. Dabei ist nun Zweierlei besonders beachtenswert: 1. Die „Form an sich" ist ein Begriff, etwas Gedachtes. Sie kann sich — gleichsam wie durch Inkarnation — nur auf einer Fläche, an einem Körper, in einem Raum als Flächen-, Körper- oder Raumform kundgeben. 2. Die Form ist trotz ihrer gleichmäßig begrifflichen Anwendbarkeit auf alle bildenden Künste etwas Anderes, Eigenbedeutsames als Flächenform, als Körperform und als Raumform. — In diesen beiden Sätzen liegen zwei weitere, kunstwissenschaftlich höchst bedeutsame Tatsachen begründet. 1. Die Form — wie sie sich auf einer Fläche, an einem Körper, in einem Raum kundgibt — wird niemals selbst Fläche, Körper oder Raum. Man ist also wohl berechtigt, von einer „Flächenform" usw. zu sprechen, aber die Bezeichnung „Flächen" ist dabei nur nähere Kennzeichnung des Betätigungsfeldes der Form. Die Form kann nicht identisch sein mit Fläche, Körper oder Raum; sie ist ein Flächen- oder Körper- oder Raumdetail. Die Grenzen dieses Details sind wichtig. Es muß einerseits mehr als eine einzeln isolierte Flächen-, Körper- oder Raumlinie, Kurve, Farbe usw. sein.

(1) Genauer: „Sinneseindruck", da auch ein Blinder durch Tasten eine Form erfassen kann.

Es muß eine Zusammenfassung mehrerer Elemente in Anwendung auf das Nacheinander einer Fläche usw. sein. Andrerseits aber stellt die Form niemals die Fläche, den Körper, den Raum als Totalität eines geschlossenen, in sich bestehenden Kunstwerks dar. Jede der bildenden Künste setzt sich aus verschiedenen, zahlreichen und nach mehrfachen Prinzipien isolierbaren Formen zusammen. Und das führt uns zu dem zweiten Punkt, den wir aus den beiden Obersätzen über die Form zu schließen haben: 2. Die Fläche, der Körper und der Raum ergeben in ihrer ästhetischen Gestaltung wesenseigene Künste, welche in ihren Bildungsidiomen nicht vermischt, verwechselt oder gleichgesetzt werden dürfen.

Wie die Form in der Flächenkunst Malerei eine andere Struktur und Bedeutung hat wie in der Körperkunst Plastik und der Raumkunst Architektur, so spielen natürlich die Elemente Fläche, Körper, Raum in den drei bildenden Künsten auch ihre eigenen, fundamental unter sich verschiedenen Rollen. Während der Begriff Form, wie wir gesehen haben, in Malerei, Plastik und Architektur allgemein anwendbar ist, muß man aber bei den Begriffen Fläche, Körper und Raum vorsichtig modifizieren. Sicher gibt es auch in der Malerei Körper- und Raumwerte, in der Plastik Flächen- und Raumwerte, in der Architektur Flächen- und Körperwerte, aber sie sind dort nur in übertragenem Sinne, als Projektion auf ihr eigentliches Bildungsidiom, als etwas Untergeordnetes und Sekundäres berechtigt. Die Erzeugungselemente des malerischen, zweidimensionalen Flächenbildes sind zwar auch Körper und Räume, aber nur dargestellte, unmaterielle, auf die Leinwand projizierte. Die Bildungsglieder des architektonischen Raumes sind zwar Flächen und Körper, aber es sind keine selbständigen Flächen und Körper wie in der Malerei und Plastik, wo die künstlerische Fläche und der künstlerische Körper jeweils ein organisches, in sich abgeschlossenes und für sich allein existierendes Ganzes bilden[1]). Es ist also falsch, diese Elemente gleichzusetzen, und Ausdrucksformen wie „kubisches Raumbild", „Raumplastik", „plastischer Raum" usw. usw. sind ästhetisch Unsinn. Sie tragen sehr dazu bei, die Ästhetik in der Laienwelt als Salbaterei und Geflunker, zu „metaphysischen" Phrasen und leerem Wortschwall zu degradieren. Sie verraten wenig oder keine Einsicht in die fundamentalen Bildungsgesetzeder Malerei, Plastik und Architektur, welche ein für allemal unwandelbar vorbestimmt und festgestellt sind in dem zweidimensionalen, flächenhaften Bild, in dem dreidimensionalen, kubisch konvexen Körper und in dem dreidimensionalen, kubisch konkaven Raum[2]). Graphisch ließe sich das Gesagte vielleicht knapp so verdeutlichen, wobei ganz allgemein die Linien mit Schraffur Erscheinungen von Realitäten, die gestrichelten Linien Schein bedeuten:



(1) Auf die Tatsache, daß z. B. die Plastik und Architektur Flächenwerte ausdrücken können, hat A. Hildebrand sein „Problem der Form" angelegt, ist aber dabei nicht systematisch vorgegangen. — Daß die Plastik Raumwerte inkarnieren kann, zeigen z. B. Michelangelos Medicäergräber. Das sind aber alles nur sekundäre Wirkungen, und niemals wird eine Plastik ein Bild oder ein Raum.
(2) Näheres siehe: H. Sörgel, „Architekturästhetik".

DER AUFGABENKREIS DER KUNSTGERCHICHTE

Von OTTO GRAUTOFF

Von neuem steht die Methode der Kunstgeschichtsschreibung zur Diskussion. Die Erörterung begann, als 1913 Hans Tietze sein Buch „Die Methode der Kunstgeschichte" herausgab, das in Frankreich in den Kreisen der Ecole des Chartes mit besonderer Anerkennung begrüßt, in Deutschland von Richard Hamann und Carl Neumann abgelehnt wurde. 1915 erschienen Heinrich Wölfflins Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, das schöne Denkmal seiner langjährigen Lehrtätigkeit. Im gleichen Jahre veröffentlichte Albert Dresdner den ersten Band seiner „Entstehung der Kunstkritik". 1917 übergab Heinrich Wölfflin zwei programmatische Vorträge des im Kriege gefallenen Ernst Heidrich der Öffentlichkeit. 1919 erschien von Max J. Friedländer eine kleine Schrift

„Der Kunstkenner". An diese Hauptschriften der letzten Zeit haben sich mannigfache Erörterungen von Fachleuten über die Aufgaben der Kunsthistoriker geknüpft.

Friedländer hat die Ästhetiker und Historiker mit Nachdruck auf die Bedeutung der Kennerschaft als die Basis aller kunstgeschichtlichen Forschung hingewiesen. Niemand wird dagegen Einspruch erheben wollen. Jeder wird mit Friedländer einen Ausgleich des alten Gegensatzes zwischen dem Theoretiker und Kenner wünschen. Allein bedenklich erscheint Friedländers Schlußfolgerung, daß eine „Kunstbetrachtung, die Wissenschaft werden wolle, eine Wissenschaft gegen die Kunst zu werden drohe". Der Aufgabenkreis der Kunstgeschichte ist weiter gespannt. Es gilt doch nicht nur aus der Kennerschaft heraus die Zuschreibung der Kunstwerke abzuleiten. Die Aufgabe der Kunstgeschichtsschreibung erschöpft sich nicht darin aus Qualitätsgefühl und aus dem Studium der historischen Quellen das Lebenswerk eines Meisters zu erkennen, sondern die Kunstgeschichte hat auch die weitere Aufgabe, das Lebenswerk eines Meisters und einer Schule in die allgemeine geistige Entwicklung einer Epoche einzugliedern. Drei Aufgaben stellen sich der Kunstforschung: die Kunsterkenntnis, die Künstlergeschichte und die Darstellung der Kunst im Spiegel der Zeit. Es ist müßig darüber zu streiten, welche dieser Aufgaben die vornehmere ist. Sie sind einander koordiniert. Es bleibt jedem einzelnen überlassen aus der Zusammenfassung der drei Aufgaben eine Synthese zu schaffen. Von diesem Standpunkt aus erscheint der Streit, der in den letzten Monaten um Heinrich Wölfflin geführt worden ist, ein müßiger Streit. Heinrich Wölfflin hat in jahrzehntelanger Lehrtätigkeit der heranwachsenden Generation das Auge geschärft. Er hat die Sehnerven eines Geschlechts für Linien, Flächen, Formen und Farben empfindsam gemacht. Er hat durch die Intensität seiner Kunstbetrachtung eine Reihe allgemeiner Begriffe entwickelt, die sich allgemeine Geltung erworben haben. Muß die Neuerungssucht der Deutschen, das alte nordische Protestlertum, die Allgemeingültigkeit dieser Begriffe wieder erschüttern, nur weil sich herausstellt, daß auch Heinrich Wölfflin ein Mensch ist? Es war zu erwarten, daß eines Tages seine synthetische Betrachtungsweise der Renaissance und des Barock, seine „Typisierung und Herausgestaltung deutlich abgegrenzter Entwicklungsstufen" modifiziert werden müsse. Ist es nötig, daß diese Korrekturen von Rudolf Oldenbourg und Hermann Voß in einer Kampfstellung gegen Heinrich Wölfflin durchgeführt werden? Wölfflin hat in keiner seiner Schriften seine synthetische Betrachtungsweise als die allein seligmachende hingestellt. Er hat niemals ein Wort der Geringschätzung für die „Künstlergeschichte" gehabt. Im Gegenteil, man weiß doch, daß Wölfflin mehrfach für Bücher, die nicht in seinem Geiste gehalten sind, Sympathie gezeigt hat. Das Lebenswerk Heinrich Wölfflins kann deshalb nicht geringer geschätzt werden, weil ein jüngerer „Historiker" wie Hermann Voß, dem die „Erfassung der organischen Kontinuität" das Wesentliche erscheint, in seiner „Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz" aus „Kunstkennerschaft" und durch „historische Forschung" Materialien zusammengetragen hat, die Anlaß geben Heinrich Wölfflins Synthese zu modifizieren.

Für den Kampf zwischen „Künstlergeschichte" und „Kunstgeschichte ohne Namen" ist es übrigens bezeichnend, daß auch Hermann Voß sich nicht darauf beschränkt hat, eine reine Künstlergeschichte zu schreiben. Er versucht sich allerdings nicht in Wölfflinscher Formalästhetik; aber er hat in seinem kürzlich erschienen Buche einige dreißig Seiten den „parallelen Strömungen in der künstlerischen und allgemeingeistigen Entwicklung" gewidmet. Das soll keineswegs ein Vorwurf sein Allein dieses Kapitel in dem Buch des „Historikers" Hermann Voß scheint doch mit den Prinzipien des „Methodikers" Hermann Voß nicht ganz übereinzustimmen. Ich möchte keineswegs diesen Abschnitt und manche andern, „allgemeingeistigen" Bemerkungen in dem Buch von Hermann Voß vermissen; aber sie zeigen, daß mit der streng durchgeführten „Künstlergeschichte" auch keine vollkommene Kunstgeschichtsschreibung zu erreichen ist. Dadurch, daß Hermann Voß über die „Künstlergeschichte" hinausgeht und wertvolle Betrachtungen über die „allgemeingeistige Entwicklung" einstreut, gewinnt seine Darstellung nur. Er beschreitet den Weg die Kunst des Manierismus im Zusammenhang der ganzen Epoche zu sehen und aus dem Zusammenhang der Zeit heraus zu erklären. Die kunstgeschichtliche Darstellung wird „keine Wissenschaft gegen die Kunst", wenn sie den Blick auf das Allgemeine und das Überindividuelle richtet. Diese Methode ist ebensowohl geeignet die Künstlergeschichte in sich aufzunehmen als auch die Errungenschaften der Wölfflinschen Formalästhetik zu verarbeiten. Wilhelm Waetzoldt, auf dessen Geschichte der Kunstgeschichte wir ungeduldig warten, schrieb kürzlich: „Das nächste methodische Ziel der Kunstgeschichte liegt, glaube ich,

darin, von der gewonnenen Grundlage reiner Stilforschung zu einem neuen, vertieften Verständnis für die Geltung des individual- und kulturgeschichtlichen Momentes in der Kunstentwicklung zu gelangen“ [1]).

Die Kunst ist ein Ergebnis der Wechselbeziehungen zwischen der sozialen Statik und der sozialen Dynamik. Eine lebendige kunstgeschichtliche Darstellung kann nicht allein aus Kunstkennerschaft und Qualitätsgefühl erwachsen, sondern muß vor allem von biologischem Verständnis getragen werden. Nur wer die Kunst im Zusammenhang der „allgemeingeistigen Entwicklung“ sieht, vermag die historischen Fakta der Künstlergeschichte zu gruppieren. Nicht das „allgemeine Kunstschaffen“, sondern „das Genie als seltener Sonderfall“ ist irrational. In der Einschätzung des allgemeinen Kunstschaffens als irrational scheint mir eine Überschätzung des allgemeinen Kunstschaffens zu liegen. Die große Persönlichkeit wird methodisch niemals restlos einzufangen sein. Aber der Durchschnitt der Handwerker im Reiche der Kunst sind doch nur Diener der „allgemeingeistigen Entwicklung“. Die historische Kleinarbeit jeder Generation wird einerseits die „allgemeingeistige Entwicklung“ und andererseits „die Künstlergeschichte“ verschiedener Epochen ausbauen. Die Arbeit der Synthetiker aber sollte nicht verkannt werden, wenn ihrer Synthese auch immer das tragische Schicksal vorbehalten bleibt, überholt zu werden.

(1) Vgl. auch Gerhart Rodenwalt, der in der Zeitschrift für Ästhetik, XIV. Bd., 2. Heft den Aufgabenkreis der Kunstgeschichte weit gefaßt wissen will und nachdrücklich betont, „die historisch gewordenen Wissenschaften sind letzten Endes das Werk der Gelehrten“.

DER MALER JOHANN MARTIN ZICK

Von FRANZ BABINGER

Durch einen Zufall werde ich gewahr, daß der bekannte Malername Zick in der neueren kunstgeschichtlichen Literatur nicht geringe Verwechslungen verschuldet hat. So werden mehrere Altarblätter und Frischmalereien vorab altbayrischer und schwäbischer Kirchen dem bekannten Johannes Zick (1702—1762) zugeschrieben, während sie in Wahrheit auf einen Namens- und wohl auch Blutsvetter zurückgehen. Noch 1912 war V. C. Habicht (Hannover) in seinem Aufsatz „*J. Zicks Tätigkeit in der Sala Terrena zu Würzburg*“ (vgl. Mon. f. K., 5. Jahrg. 1912, S. 85 bis 90) offenbar in diesem Irrtum befangen, wenn er den Maler der Deckengemälde im Würzburger Residenzschloß „mit bedeutenden Arbeiten“ zu Raitenhaslach und Kloster Schussenried beschäftigt sein läßt (a. a. O., S. 88). Dieser Künstler ist vielmehr Johann Martin Zick, über den hier einige Mitteilungen am Platze sein dürften, damit in Zukunft eine reinliche Scheidung zwischen seiner und seines berühmteren Zeitgenossen Arbeit erfolgt.

Das städtische Museum Carolino-Augusteum zu Salzburg verwahrt einen freilich schäbig ausgestatteten Wappenbrief, kraft dem „Dominicus Mayer, J. U. Cand. *Comes Caes. Palat. hochgräfl. Fugger'scher Fuggerey Gemainer Stifftungsverwalter, Castner und hochgräfl. Wolkenstein'scher Secretarius*“ vermöge der ihm von Kaiser Karl VI. d. dto. Wien, 11. Dez. 1713 verliehenen Pfalzgrafenwürde dem „*Johann Martin Zickh, gebürthig aus frstl. Kempt. Herrschaft Martinszell*“ und seinen ehelichen Nachkommen in Anbetracht „*der ehrbaren, guten Sitten, Tugenden, Vernunft und ruhmreiche Mahlerey-Kunst*“ auch seines „*aufrichtigen ehrlichen Handels und Wandels*“ auf seine Bitte folgendes Wappen:

„nemblich zaigen sich in dem Schillt vierzwey rothe und soviel blaube Felder, in denen letzteren zwey weiße Löwen, durch diese Felder liegt ein weißer Balckhen, in dessen Mitte ein Malerschiltel mit 6 blauen Rosen; auf dem geschlossenen Helm ein weißes Hirschgewicht, unten mit Perlen besetzt, in dessen Mitte ein roth gekleydter Mohr, die Helmdeckhe ist mit roth und blauben Laubwerckhen ausgezieret“.

(„*Geschehen in der hl. Röm. Reichs Statt Augspurg, 3. April* 1717“, Original-Pergament-Libell, in Pappdeckel, an schwarz-gelber Schnur rotes Siegel in Holzkapsel; vgl. dazu Franz Martin, *Die Standeserhebungsdiplome und Wappenbriefe des städtischen Museums Carolino-Augusteum in Salzburg* in den *Mitteilungen des Deutsch-Österr. Archivrates*, III, 1, 1919, S.-A., S. 8, Nr. 32.)

Am hinteren Vorsatzblatt findet sich nun folgender wichtige Eintrag:

„Der Ich Ents UnterSchreiber habe auß Höchsten Gnaden von Ihro Römischen Keyserlichen Mayestätt den Hochen Gnaden und Wappen Brieff bekommen, welche Hoche Gnad sowohl vor Meine Eheleibliche Erben und Erbs Erben, Mähn- und weiblichen geschlechts und Nachkömlingen ertheilet worden, will ich zum Testa-

ment und Erbthaill dißen Hochen Gnaden Brieff hünderlassen meiner lieben Eintzigen Ehe leiblichen Dochter Maria Victoria Zickhin und dessen [!] Ehemann Johann Jacob Nusspaumer, ein Maller zu Maria Pfarr, gebürtig zu St. Johann in Pongau, Lands Salzburg. Actum Maria Pfarr in Lungau den 15ten Juli ao. 1753.

Jo. Martin Zickh aus dem frstl. Stieft Kembten."[1])

Um wenigsten die beiden wichtigsten Zeitpunkte im Leben des Künstlers zu geben, seien hier Tauf- und ungefährer Sterbetag mitgeteilt. Dem Taufbuch der Pfarrei Martinszell an der Iller, unweit Kempten[2]) (Bayr. Schwaben), zufolge, wurde am 9. Dez. 1684 Johann Martin, ehelicher Sohn des Georg Zickh und der Sabine, gebornen Ken[n]erknecht von der zur Pfarre Martinszell gehörigen Einöde (am) See (nämlich am Niedersonthofer See, $2^3/_4$ Std. von Kempten entfernt) zu Martinszell getauft (frdl. Mitteilung des Herrn Pfarrers Donat Geisenhöfer ebenda). Seine Tage beschloß Johann Martin Zick, wohl im Hause seines Schwiegersohnes, des Malers J. J. Nußpaumer, in dem nächst Mauterndorf gelegenen Tauernstädtchen Maria-Pfarr (Lungau). Den genauen Todestag vermochte ich bis heute nicht zu ermitteln. Doch dürfte der 1753 fast Siebzigjährige nicht mehr allzulange gelebt haben. Die Kirchenbücher von Maria-Pfarr blieben mir bislang leider verschlossen.

Mit Bestimmtheit sind nunmehr folgende Arbeiten Johann Martin Zick und nicht Johann Zick zuzuweisen: die ausgedehnten Frischmalereien am tonnengewölbten Chor und an der flachen Langhausdecke in der Pfarrkirche von Leuterschach (bei Kempten, gez. „J. M. Zick 1737"). die Fresken in der Stadtkirche zu Neresheim (Jagstkreis, gez. „J. M. Zick 1745") sowie die Deckenmalereien in den barocken Dorfkirchen von Neuler (Oberamt Ellwangen, gezeichnet „J. M. Zick 1756") (?), und Wildpoldsried (9 km nördl. von Kempten), mit aller Wahrscheinlichkeit die von V. C. Habicht a. a. O., S. 88 angeführten, 1738 beurkundeten Arbeiten zu Raitenhaslach (Oberbayern). Ob das Altargemälde auf dem dritten Seitenaltar des Kirchleins zu Vordergern bei Berchtesgaden, das den Namen J. Zick sowie die Jahreszahl 1749 trägt, auf Joh. Martin Zick zurückgeht, ließe sich nach flüchtiger Prüfung leicht feststellen.

Vermutlich ist damit die Liste der Werke des trefflichen Künstlers noch lange nicht vollständig, da hier nur die auf süddeutschem Boden anzutreffenden bekannteren Schöpfungen aufgeführt wurden. Mit ziemlicher Sicherheit wird man den Namen J. M. Zicks in Österreich, vor allem in seiner zweiten Heimat, dem Salzburggau, auf Deckengemälden nicht vergeblich suchen. Es wäre eine sicher lohnende Aufgabe, den Arbeiten des hiermit in die Kunstgeschichte eingeführten Meisters genauer nachzuspüren als es im Rahmen dieser bescheidenen Skizze geschehen konnte.

(1) Ich verdanke eine wörtliche Abschrift der Urkunde der bewährten Hilfsbereitschaft des Herrn Staatsarchivars Dr. F. Martin zu Salzburg. Seiner freundlichen Mitteilung entnehme ich ferner, daß das Wappen insofern nicht zur Beschreibung stimmt, als es einen Herzschild aufweist, und daß die Malerei des Wappenbriefes überhaupt höchst unklar ausgeführt ist.

(2) Der Name Zick ist im ehemaligen Kemptener Stift ungemein häufig gewesen; es handelt sich wohl immer um Glieder Einer weitverzweigten Sippe, von denen V. Curt Habicht, a. a. O., S. 88 einige anführt, freilich dabei nicht den Johannes Zick ermittelte. Einen am 19. Nov. 1779 zu Memhölz bei Kempten gebornen katholischen Schriftsteller und Geistlichen namens Magnus Anton Zick erwähnt z. B. F. J. Waitzenegger, Gelehrten- und Schriftsteller-Lexikon, II, 537 (Landshut 1820). Die Angabe, daß der wackere Schwabe Johann Zick aus Daxberg (bei Ottobeuren) 'böhmischer Leibeigner' gewesen sei und der abenteuerliche Bericht seiner harten Jugend, den Christian Bönicke in seinem „*Grundriß einer Geschichte von der Universität Würzburg*" (Würzburg, 1782/88) auftischt und die auch Karl Friedrich Schöpf ohne Quellenangabe wörtlich und kritiklos in seine „*Geogr.-histor.-statist. Beschreibung des Hochstifts Würzburg*" (Hildburghausen 1802) übernimmt, ist nichts weiter als wissenschaftlich schlecht bemäntelter Würzburger Stadtklatsch aus dem Ende des 18. Jahrhunderts.

DAS BASLER MÜNSTER IN PHOTOGRAPHIEN

Mit sechs Abbildungen auf drei Tafeln

Von JULES COULIN

Dem Basler Münster, das an Eigenart der Architektur, an Reichtum der Stein- und Holzplastik unter den kirchlichen Monumenten der Schweiz an erster Stelle steht, ist Ende 1918 eine groß angelegte photographische Publikation gewidmet worden. Die Veröffentlichung verdient umso mehr eine angelegentliche Empfehlung, als sie, ohne Aussicht auf greifbaren Gewinn, aus künstlerischer, heimatfroher Begeisterung für das bedeutungsvolle Wahrzeichen Basels unternommen wurde. Die Basler Heimatschutz-Vereinigung hat sich um die Arbeit bemüht, und dem Verfasser dieser Zeilen ist die Aufgabe zugefallen, die Veröffentlichung auf sichern Boden zu stellen und in die Wege zu leiten. Über die Organisation des Werkes hat sich also der Beteiligte des Urteils zu enthalten,

um nur kurz über Gegenstand und Kunstwert zu berichten.

Seit Jahren widmete der Basler Photograph Bernhard Wolf dem Äußern und Innern des Münsters liebevolle Aufmerksamkeit. Fahrbare Gerüste, Vorrichtungen für Aufnahmen in vertikaler Richtung, besondere Vorkehrungen für Beleuchtung, Verwendung von Telephotapparaten, dann die oft waghalsige Benützung vorhandener Restaurierungsgerüstung an den Türmen erlaubten ihm die tadellose Wiedergabe von ungewöhnlich vielem Kunstgut, das zum Teil noch gar nicht oder höchst mangelhaft veröffentlicht ist. Schwer Zugängliches, kaum Sichtliches scheint den Photographen besonders gelockt zu haben; so hat er die Relief- und Freiplastik des Chorgestühls, aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, restlos auf die Platte gebracht, und damit in über hundert Aufnahmen die außerordentlich charaktervolle, im Halbdunkel der Querschiffe viel zu wenig beachtete Schnitzerei in doppeltem Sinne ins Licht gerückt. Die kunsthistorisch bereits bearbeiteten Themata sind nun dem Studium weiterer Kreise eröffnet; es liegt nicht ferne, anzunehmen, daß an Hand dieses Bildermaterials Zusammenhänge der Holz- und Steinplastik am Münster gefunden werden, daß die eine oder andere Quelle künstlerischer und literarischer Art gewiesen wird, aus der die köstliche Welt der Fabelwesen, Fratzen und Episoden hervorgeht, die unser Chorgestühl belebt. In Pflanzenornamenten ist edler Stil, in der Reihe der Drôlerien vor allem Erfindungsreichtum und oft tolldreiste Laune ganz augenfällig; aus Kostümen, Musik- und Kampfgerät fällt manches Licht auf die Kulturgeschichte, wohl auch auf die künstlerische Abstammung der namenlosen Skulptoren. Es bleibt der Forschung vorbehalten, den Einfluß der frühen oberdeutschen Malerei und der Miniaturen verschiedener Kulturgebiete auf diese erstmals mustergültig veröffentlichten plastischen Schätze vertieft zu studieren. Von den Steinbildern der Kathedrale sind ganze Gruppen schon mehrfach erforscht worden, ohne daß alle Rätsel gelöst wären. Zu dem bedeutendsten Kapitel, der Galluspforte, sind nun Einzelaufnahmen zu Dutzenden vorhanden; die monumentale Größe des Portalbaues, die Mannigfaltigkeit der Ornamente und Seitenwandsäulen mit ihren stilistischen Reminiszenzen an Südfrankreich und Italien, die Strenge der Evangelistenfiguren, der beiden Johannes, des Weltenrichters treten in den Aufnahmen fast körperhaft zutage; zu ihnen gesellen sich große Wiederbilder des Jungfrauenzuges, der beiden Gruppen der Auferstehenden, von Posaunenengeln auferweckt. Die so eigenartig gerahmten sogenannten Werke der Barmherzigkeit sind ebenfalls in Einzelaufnahmen vorhanden. — Dem ältesten Kunstgut, wie der Apostel- und der Vizentiustafel, den erzählenden Figurenfriesen in der Krypta und am Chor, der Fülle romanischer Kapitelle im Chorumgang, zum Teil vielleicht auch byzantinischer und römischer auf den Emporen, ist die sorgfältigste Beachtung geschenkt worden. Man wird so recht wieder mit der Fabelfreude der alten Steinmetzen vertraut und vom Bild zur Betrachtung der Originale neu hingeführt, wenn einem hier Darstellungen aus dem Alten Testament begegnen, aus dem „Roman d'Alexandre", dem „Roman du Renart", der Dietrich-Sage und Ovids Metamorphosen — alles mit tiefern Bezügen zu den wichtigsten Episoden des Neuen Testamentes. Weitere und andersartige Schätze der Plastik gibt dann die Zeit der reifen und der späten Gotik; auch hier hat die Forschung in manchem noch nicht das letzte Wort gesprochen, namentlich was die Zusammenhänge betrifft mit den rheinischen Schwesterkathedralen, aber auch mit Gotteshäusern des Elsaß, der Westschweiz, Frankreichs. Von der Wiedergabe der bekanntesten Freiplastik an der Fassade wurde, wenigstens im Detail, abgesehen; vertreten ist die hohe Giebelplastik und die St.-Martinsstatue; diese in einer wertvollen Aufnahme vor ihrer Ersetzung durch eine moderne Kopie. Unter den frühesten Tischgräbern ist dasjenige der Königin Anna zu nennen, dem sich in stattlicher Reihe die zum Teil auch kulturgeschichtlich bemerkenswerten Tumben der Bischöfe, Chorherrn, Ritter anschließen. Besonders umfangreich ist die Lese der Epitaphien aus den Kreuzgängen, die für sich eine vom 15. bis zum 19. Jahrhundert sich erstreckende Geschichte von Schmuck und Aufbau der Wandgräber illustrieren. Es ist ein Vorzug des Münsterwerkes, daß die Grabtafeln vor der neulichen Auffrischung wiedergegeben sind. Die Kryptafresken, mit reizvollen Darstellungen aus dem Protoevangelium, sind nach ihrer, leider nicht restlos erfreulichen Wiederherstellung photographiert. — Von gotischer Steinmetzarbeit, die hier zum erstenmal wirklich brauchbar aufgenommen ist, nennen wir die feingliederige Kanzel mit ihrem blumenkelchartigen Aufbau den Taufstein, eine ganze Reihe von Masken, Fratzen, Teufels- und Engelsgestalten, die an den Ansätzen der Turmhelme angebracht sind, um der Fabulierlust Genüge zu tun, die mit Gesimsestützen und Wasserspeiern sich nicht bescheiden wollte. Hervorzuheben ist auch eine Reihe von Aufnahmen aus den Bogenläufen des Hauptportals;

Abb. 1. Galluspforte. Linke Wandung. Detailansicht der Embleme und Kapitelle.

Abb. 4. Chorstuhl-Rücklehne. Drôlerie: Mönch und Nonne tanzend.

Zu: JULES COULIN, DAS BASLER MÜNSTER IN PHOTOGRAPHIEN

Abb. 2. Galluspforte. Rechte Wandung. Die Evangelisten Markus und Lukas mit Emblemen

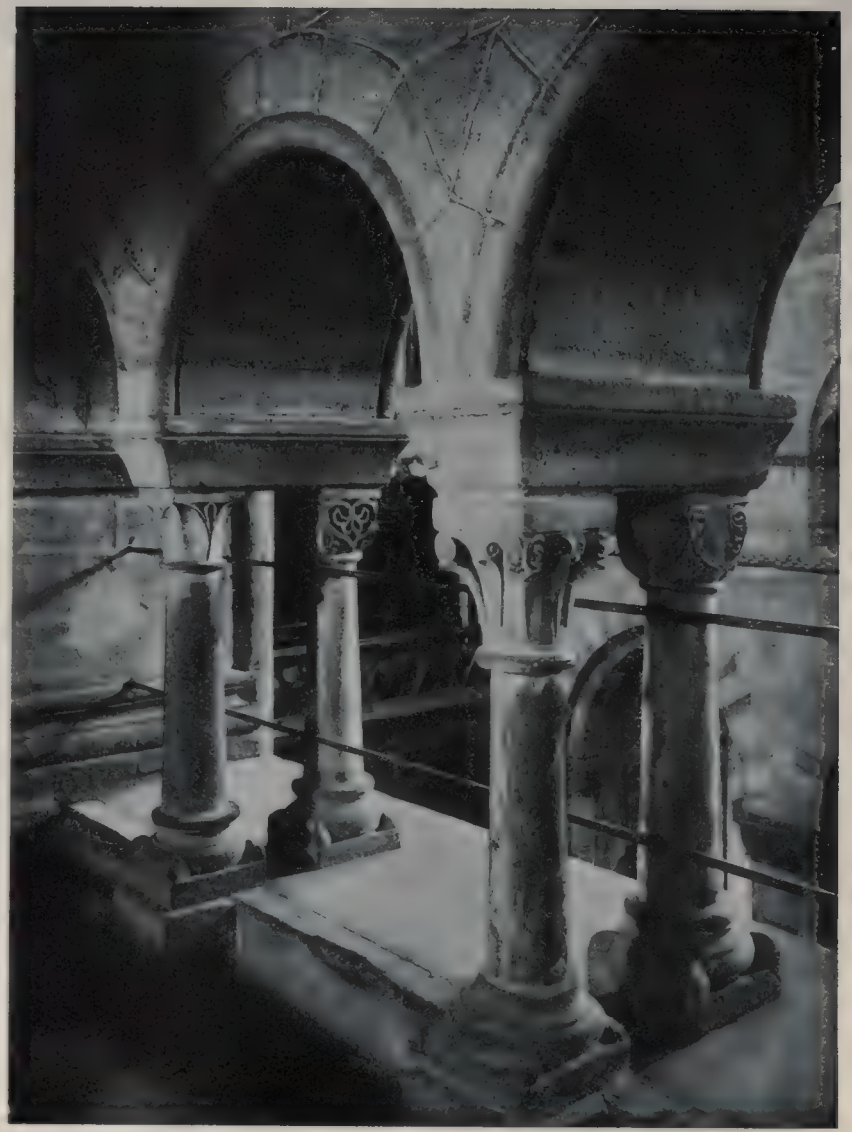


Abb. 3. Säulenstellung auf der südlichen Empore

Abb. 5. Kreuzgang. Nördlichstes Joch im Westflügel
Bischofswappen als Schlußstein

Abb. 6. Georgsturm. Oberstes Geschoß und Helm

die kleinen Engels- und Prophetenfiguren, sonst hinter dem notwendigen Schutzgitter der Betrachtung schwer zugänglich, erwecken in den großen und scharfen Wiedergaben lebhaftes Interesse. Fühlt man sich nicht vor überragenden Werken, so macht die edle Ausdruckskunst der Engelfiguren doch starken Eindruck und nicht minder der naturfrohe Wahrheitssinn, der aus der füllenden Blumenranke spricht. Für den modernen schaffenden Künstler müssen in solchen reich bewegten Motiven, in der Phantastik und der edlen Linie der Holzskulpturen, in der stark dekorativen Note der Turmmasken reiche Quellen der Anregung sich öffnen. Der Architekt mag in eigenartigen Turmsilhouetten, Teilaufnahmen des Äußern und Innern der Kathedrale wie in den Gewölbewiedergaben aus den Kreuzgängen wertvolles neues Material finden. Eine Augenschulung und wirksame Hinleitung zur Kenntnis des schönsten heimischen Denkmals ist allen kunstfreundlichen Kreisen Basels mit dem Werke geboten; aber auch auswärtige Kenner und Forscher dürften dem aufopfernden Photographen Dank wissen für sein Geschick des Findens und Wiedergebens von so viel wichtigem Kunstgut; daß es seiner liebevollen Arbeit gelang, nicht nur das Raumhafte von Plastik und Architektur augenfällig zu machen, sondern auch den Materialcharakter der verschiedenen Steinarten und des Holzes treu festzuhalten, darf rühmend erwähnt werden.

Voraussetzung zu einer nutzbringenden Veröffentlichung der Bilder war ein Katalog und Führer. Privatdozent Dr. K. Escher (nunmehr in Zürich) hat sich der nicht geringen Mühe unterzogen, das Verzeichnis auszuarbeiten, über Lage und Bedeutung der einzelnen Denkmäler das Wichtigste mitzuteilen. Es konnte dabei nicht an die Drucklegung einer Kunstgeschichte des Münsters oder der Basler Plastik gedacht werden. Für das Bauliche bleibt das vorbildliche Münsterbuch von K. Stehlin, R. Wackernagel und Reese maßgebend; die Gesamtdarstellung ist noch zu schreiben, so wertvoll einzelne Vorarbeiten dazu schon sind. In einem einleitenden Text gibt der Verfasser des Kataloges eine Anregung zum Sehen und zum historischen Verstehen der Kathedrale und einen kurzen Blick auf die Literatur und die Abbildungen, die wir seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert in größerem Umfange besitzen. Der Autor verweist auch nachdrücklich auf das Verdienst von Prof. E. A. Stückelberg, dem der Photograph B. Wolf manche Anregung verdankt; daß aber der Großteil der Hunderte von Aufnahmen nicht unter Führung von Archäologen und Kunsthistorikern entstand, sondern — in ihrer trefflichen Qualität und Brauchbarkeit — aus der Augenfreude des Lichtbildners am Kunstwerk, das soll dieser eigenartigen Veröffentlichung gewiß nicht zum Nachteil angerechnet werden.

Die „Basler Münsterphotographien von Bernhard Wolf“ (Verlag von Helbing und Lichtenhahn in Basel) sind in drei Folgen aufgeteilt, von denen die erste mit gegen 200 Photographien in 14 Heften lose gebunden aufgelegt wird. (Mattes Gaslichtpapier, Formate 13×18, 18×24 und 12×30; die Abbildungsproben in den „Monatsheften“ sind verkleinert). Sammlungen können sämtliche Aufnahmen, in gleicher Weise ausgestattet, auf Karton aufgelegt oder auch, was besonders für das Ausland in Frage kommen wird, unaufgezogen beziehen; da von jeder Aufnahme auch ein Lichtbild zu haben ist, dient der Katalog zugleich als Verzeichnis von über 500 Diapositiven der Plastik und Architektur der Basler Kathedrale. Möchte der Wagemut, mit dem das groß gedachte Schauwerk eben in diesen Zeiten zutage gefördert wurde, in etwas gelohnt werden durch Beachtung in Kreisen der Kunstforschung und der schaffenden Künstler. Es wird dann nicht an Zustimmung fehlen, wenn man hier wieder einmal feststellt: ein entschlossenes, opferfreudiges Taten, auch wenn es keine ganz ausgeglichene, keine über jeder Kritik erhabene Leistung zeitigt, wiegt innerlich mehr als noch so überlegenes Raten — oder was sich als solches ausgibt![1])

(1) Der obige Beitrag erscheint leider erst stark verspätet. Anm. der Schriftleitung.

REZENSIONEN

GEORG DEHIO, Geschichte der deutschen Kunst. Text- und Abbildungsband I. Berlin und Leipzig 1919. Vereinigung wissenschaftlicher Verleger Walter Gruyter & Co.

Es ist ein Menschenalter her, seit die letzte Geschichte der deutschen Kunst geschrieben wurde. Damals teilten sich fünf Autoren in die Arbeit. Der Grund dafür lag nicht so sehr darin, daß durch die Inventarisierung der Denkmäler das Material so angeschwollen war, daß der einzelne nicht mehr alles hätte übersehen können, sondern darin, daß die Ziele der Wissenschaft auf Spezialisierung gingen, und im Sinne der Naturwissenschaft eine Entwicklungsgeschichte — damals ein neuer terminus in der Kunstwissenschaft — des einzelnen Objekts geboten werden sollte. Ibsens Wort, daß eine wissenschaftliche Wahrheit dreißig Jahre gilt, bewährt sich. Nachdem diese Methode im einzelnen reiche Früchte getragen hatte und noch trägt, ist das Bedürfnis nach großen Zusammenfassungen doch jetzt überall zu spüren.

Für die deutsche Kunst hat es nunmehr Dehio unternommen, die Synthese zu geben. Von prinzipieller Wichtigkeit ist es, daß er nicht mehr Entwicklungsgeschichte der deutschen Kunst anstrebt, sondern deutsche Geschichte im Spiegel der Kunst. Entwicklungsgeschichte innerhalb der Geisteswissenschaften ist genau betrachtet ein Onymoron, denn bei jeder Entwicklung wird ein Ziel vorausgesetzt, das von vornherein vorschwebt und erreicht werden soll. Dies aber ist immer nur innerhalb begrenzter Zeitabschnitte zutreffend. Jede Geschichte aber ist solcher teleologischen Betrachtungsweise schlechthin entgegengesetzt, denn in ihr ist nicht nur das im eigentlichen Sinne Zeitliche, sondern auch das Überzeitlich-Geistige enthalten. In diesem letzten Sinne betrachtet Dehio die Kunst als etwas mit der Ganzheit des geschichtlichen Prozesses des deutschen Volkes unlöslich Verbundenes. Daher formuliert Dehio überall diese Kernfrage: „Was offenbart uns die Kunst vom Wesen der Deutschen?"

Dehio hatte in dem Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler selber die gesamte Vorarbeit geleistet und besaß doch den historischen Sinn über die Enge eines Kenners hinaus, jedes Kunstwerk aus der Gesamtheit der Zeitströmungen, aus der Ganzheit der Lebenskräfte des Volkes zu verstehen. Es ist dem Werke in hohem Maße zustatten gekommen, daß Dehio den Kunstgelehrten und den politischen Historiker in sich vereinigt. Den ersten vorliegenden Doppelband des auf drei Bände berechneten Werkes hat Dehio in drei Bücher gegliedert, Bücher, die dem Umfang nach verschieden stark, auch dem zeitlichen Ausschnitt nach unterschiedlich bemessen sind, aber inhaltlich so durchaus jedes eine Einheit für sich bilden, daß die literarische Formung nicht glücklicher verfahren konnte. Der Umfang der einzelnen Abschnitte und die Auswahl des herangezogenen Materials ist mit unbeirrbarer Sicherheit in weiter Abstandnahme erfolgt, daß man nirgends in die Dinge verstrickt wird. Die Anschauung, daß Geschichte so dargestellt werden könne, wie sie wirklich geschehen ist, hat Simmel unter den neueren Geschichtsphilosophen wohl am stärksten erschüttert. Dehios Auffassung ist jedoch die der Möglichkeit, ja Selbstverständlichkeit einer absolut objektiven kunsthistorischen Forschung. So kommt er zu den Abgrenzungen gegen die rein ästhetische Kunstbetrachtung, mit der zu Unrecht die psychologische Kunstbetrachtung, — der doch auch Dehio selbst nicht entraten kann, — auf gleiche Stufe herabgedrückt wird. Auch trifft die Annahme keineswegs zu, daß letztere Methode nur die menschliche Natur generell erforschen wolle. Gegenstand für Dehios Betrachtung jedenfalls ist der deutsche Mensch und seine Kunst. Die Schwierigkeit solcher Darstellung liegt darin, daß auf der gleichen geschichtlichen Stufe das gleiche künstlerische Problem an den verschiedensten Orten gelöst wurde. Soll nun immer nur ein Paradigma gewählt werden, wie es eine Formengeschichte tun darf? Dehio findet den Ausweg darin, daß er der geschichtlichen Darstellung der einzelnen Zeitabschnitte Übersichten über die gleichzeitigen Kunstwerke folgen läßt. Daß es sich hier nicht um bloße Aufzählung, um trockene Schiffskataloge handelt, dafür sorgt die sinnliche Fülle des Wortes, mit der hier Charaktere und Individuen umrissen werden.

Alle Kunstbetrachtung hat ihren Nerv in der Architekturgeschichte. Man wird die hohe Meisterschaft der ebenso präzis klaren wie tiefdeutenden Analysen Dehios immer bewundern müssen, wenn man auch die Wortakzente mitunter anders setzen würde. Die Baukunst wird, wie es bei der Lebensarbeit des Autors nicht anders zu erwarten ist, mit einer plastisch gestaltenden Kraft dargestellt, die nicht nur die Summe unseres Wissens um die Dinge zieht, sondern bereichert aus der objektiven Forschung in sich

selbst zurückkehrend auch das leuchtendste Wort dafür hinsetzt. Der Plastik wurde die gleiche Liebe zuteil. Daneben wirken Malerei und Kunstgewerbe etwas blasser, fast wie Begleiterscheinungen, wenn man es so hart ausdrücken darf.

Im ersten Buch bilden „Das deutsche Altertum" und „Die späte Antike" die Säulen, auf denen die karolingische Kunst ruht. Das erste Kapitel ist mit großer Zurückhaltung geschrieben worden. Dehio gesteht den Germanen nur eine bescheidene Schmuckkunst und „vielleicht erste Regungen architektonischen Kunstwollens" zu. „Die Anfangskunst der Germanen liegt beschlossen in der für unsere Erkenntnismittel nicht teilbaren Masse des mittel- und nordeuropäischen Gemeingutes." Gerade diese Darstellung wird in späteren Auflagen ein anderes Gesicht zeigen müssen auf Grund von Auseinandersetzungen mit Kossinna, Roberg, Schuchhardt und Strzygowski. In knappen, lichtvollen Ausführungen wird dargetan, wie es um die späte Antike bestellt war, als die Berührung mit dem jungen Volk der Germanen eintrat und daß die geschichtliche Mission der Spätantike in ihrer Brückenstellung zwischen Antike und deutscher Kunst des Mittelalters bestand. Dehio unterläßt es, im einzelnen die Anfänge deutscher Kunst darzulegen, sondern setzt gleich, schriftstellerisch wirksam, die Kunst der Karolinger dagegen ab, die nach mannigfaltigen Ansätzen die erste in sich geschlossene Leistung darstellt. Der Abschnitt über die karolingische Kunst gehört zu den eindrucksvollsten dieses an prächtigen Stellen reichen Buches, da hier die Kunst innerhalb des Staates und der Kultur des Karolingerreiches geschichtlich großzügig erfaßt und monumental hingezeichnet wird. Auch der wird sich der Wirkung dieses Abschnittes nicht entziehen können, der über die Auffassung vom Wesen dieser Kunst anderer Meinung ist. Dehio sieht in der karolingischen Kunst das letzte Ausleben der antiken Kunst und bestreitet ihren Renaissancecharakter. Dagegen scheinen mir denn doch die beiden konstitutiven Elemente einer Renaissance, das Hervorbrechen neuer Quellen schöpferischen Geistes und das Anknüpfen an die Antike oder vielmehr die Allgemeinvorstellungen dessen, was man jeweils unter Antike versteht, hier klar aufgezeigt werden zu können. Eher wird man beipflichten, wenn Dehio die karolingische Kunst als Abschluß der Frühzeit auffaßt und im zweiten Buch die Zeit der Ottonen und ersten Salier als die der frühromanischen Kunst zusammennimmt, während frühere Darstellungen den Einschnitt so legten, daß karolingische und ottonische Zeit als Frühkunst zusammentraten. Allerdings ist Dehio dadurch gezwungen, bei den stilgeschichtlichen Erörterungen auf die frühere Stufe mehrfach zurückzugreifen. Zur Erklärung für das gleichzeitige Auftauchen der Basilika mit einem Querschiff nach der Figur des lateinischen Kreuzes stellt Dehio die Hypothese auf, daß diese Bauidee am kaiserlichen Hofe diskutiert worden sei, wobei aber doch der Hinweis Effmanns auf das frühere Vorkommen dieses Grundrißtyps in Corbie um 657 unbeachtet bleibt. In der Darstellung der frühromanischen Baukunst hat Dehio nicht auf seinen schon in der kirchlichen Baukunst des Abendlandes entwickelten Gedanken von der führenden Rolle der Doppelchöre verzichten mögen, während doch die neuere Forschung für die älteren Zeiten die Bevorzugung der Westwerke dargetan hat, die erst allmählich den doppelchörigen Anlagen weichen.

Als mittelromanisch faßt Dehio die Baukunst unter Heinrich IV bis Friedrich Barbarossa. Ein kontrastreicher Abschnitt, der die Hirsauer Schule mit ihren Tendenzen der Vereinfachung und die ersten Gewölbebasiliken umspannt, diese zukunftsreichen Schöpfungen der Zeit, worin die Wandlung der Basilika zur nordischen Raumform zum Abschluß gebracht wird. Der Behauptung, daß die Hirsauer Regel im Rheinland nicht Fuß gefaßt habe (104), widerspricht Dehio selber, indem er ausführt (106), daß die neuen Hirsauer Baugrundsätze am Rhein, dem Heimatgebiet des frühromanischen Gruppierungsbaus weniger auffallend erscheinen mußten. Dehio betont zwar bei der Entstehung der Gewölbebasiliken zwei Faktoren, das künstlerische Wollen und das technische Können, aber er legt doch mit Recht den Nachdruck auf ersteres; denn es läßt sich genugsam innerhalb der Kunstgeschichte erweisen, daß etwas aus Nützlichkeitsgründen Hervorgekommenes sich nicht zu halten vermag, wenn das künstlerische Wollen ihm entgegensteht. Der Quell, der hier zu sprudeln begann, war das wiedererwachte Monumentalgefühl. Die Besprechung der ersten Fälle gibt nicht nur vollendete ästhetische Würdigungen, sondern auch neue Gesichtspunkte für die historischen Zusammenhänge. Den auch im Handbuch der deutschen Denkmäler aufgenommenen Hinweis, daß die Choranlage der Godehardkirche in Hildesheim einer Anregung von St. Remy bei Anwesenheit Bernwards in Reims 1131 zu verdanken sei, lehnt Dehio jetzt ab, weil diese Kirche gar keinen Umgangschor besaß. So rückt die Frage der Herkunft wieder zu den ungelösten Problemen. Der Schluß des Kapitels eröffnet weite Perspektiven in der Parallelsetzung des Tierorna

ments mit dem Tierepos und den für beide im Orient vorhandenen Wurzeln.

Die zusammenfassende Darstellung der Malerei des 10.—12. Jahrhunderts trifft in der allgemeinen Charakteristik mit sicherer Hand den Kern der Sache. In der knappen Beispielfolge nennt Dehio die Wandbilder in St. Patroklus in Soest als erstes Beispiel für Auftreten des byzantinischen Elements, während Clemen (Rhein. Monumentalmalerei) doch wohl mit Recht St. Gereon in Köln als das frühere Werk des Stils annimmt. In der Buchmalerei hält sich Dehio an das, was diese Erscheinungen innerhalb der deutschen Kunst überhaupt bedeutsam macht und ihr Verhältnis untereinander, wobei allerdings die Auswahl schon fast zu knapp scheinen möchte. Es bedeutet ein Werturteil, wenn Dehio die Anfänge der Bildhauerkunst, getrennt nach Bauplastik, Grabplastik und Altarplastik, erst nach der Malerei behandelt, während sie dann im dritten Buch hinter die Baukunst aufrückt. Manche Charakteristik, wie etwa die des Braunschweiger Löwen muß man nur mit denen anderer Autoren vergleichen, um zu sehen, daß hier das Innerste erfaßt, das Prägnanteste gesagt worden ist. Für die Bauornamentik der Jakobskirche in Regensburg weist Dehio erneut auf die südwestfranzösische Dekorationsplastik. Auf Dehios Hinweis im Handbuch der Kunstdenkmäler spürte B. Meier (Portale zwischen Weser und Elbe) Ste. Croix in Bordeaux als angebliches Vorbild auf, aber die minutiösen Untersuchungen A. Landsbergs (Roman. Bauornamentik in Südbayern. Frankfurt. Dissert. 1917) scheinen doch zu beweisen, das einzig die Kunstkreise von Ferrara und Piacenza hier von Einfluß waren. Die Erörterungen über das Kunstgewerbe beschränken sich auf das Hervorragendste. Doch gerade diesem Kapitel ist in einzigartiger Weise ein Strom von umfassender historischer Auffassung zugeleitet worden, der es über die übliche Darstellung auf technischer Grundlage in kunstgewerblichen Handbüchern weit hinaushebt.

Das dritte Buch, das die Kunst vom Ende des 12. Jahrhunderts bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts zusammenfaßt, bringt nicht nur im Material eine gedrängtere farbenreiche Fülle, sondern wird selbst ein Hoheslied auf diese Blüte aller Künste im Zeitalter der Staufer. Die einzigartige Entfaltung einer geistigen Hochkultur, die parallel geht einem politischen Machtwillen hat bei Dehio eine meisterliche Darstellung erfahren. Er charakterisiert das staufische Jahrhundert dahin, daß es eine unermeßliche Ernte geistiger Neuerwerbungen aus der Fremde heimgebracht und zugleich lange schlummernde Kräfte des eigenen Volkstums aus der Tiefe ans Licht geführt habe. Jetzt zuerst prägen sich die Physiognomien der Stämme und Landschaften in der Kunst schärfer aus. Der Vergleich der deutschen Kunst mit der französischen dieses Zeitalters deckt den Gegensatz zwischen romantischer und klassischer Gesinnung auf, der dann in späteren Jahrhunderten immer wieder bedingend bleibt für den Kunstcharakter beider Länder. Mit Nachdruck weist Dehio auf jenes interessante Zwischenspiel zwischen nordischer Romanik und nordischer Gotik, auf die erneute Auseinandersetzung mit der Antike, mit römischen Resten auf rheinischem Boden und mit jener Antike, die in der byzantinischen Kunst konserviert war. Es führte nicht zur Gewinnung neuer Stilprinzipien, da ein anderes Stimmungszentrum, das gotische Weltgefühl sich als stärker erwies. Dehio betrachtet die Gotik als eine kosmopolitische Angelegenheit, als ein Zeitprodukt, als „die künstlerische Synthese der von den nordischen Menschen gemeinsam geschaffenen und erlebten Kultur in einer zeitlich begrenzten Entwicklungsphase". Es ist gewiß richtig, daß das Bedürfnis nach einem Einheitsstil der Gotik den Sieg so leicht machte, aber die Einheitlichkeit, die das Formsystem durch Jahrhunderte einzig in Frankreich bewahrt, zeigt doch, daß es dem Geiste dieses Volkes am reinsten entsprach. Und ebenso ist es im Gegensatz zu französischer Frühgotik eine Steigerung eigentlich deutscher Stileigentümlichkeiten, wenn die letzte Phase des romanischen Stils eine Art Barock erkennen läßt. Dehio konstatiert diesen Barock in der Architektur bei St. Quirin in Neusz, in der Plastik bei dem Meister der Bildwerke des Georgenchors in Bamberg und in der Malerei in dem zackigen Linienstil Nordwestdeutschlands.

Aus der Fülle noch ungeklärter Probleme, die hier behandelt werden, nenne ich nur die beiden wichtigsten. Das Verhältnis der normannischen Architektur zu der des Niederrheins im Beginn des 13. Jahrhunderts dürfte sich kaum so kurz und ablehnend behandeln lassen, wie es in einer Anmerkung geschieht. Die Untersuchungen Galls haben doch auch gerade die Bedeutung südniederländischer Einflüsse dargetan. Dann die Stellung der Naumburger Plastiken innerhalb der zeitgenössischen Kunst. Auf den Zusammenhang zwischen dem Naumburger und dem Mainzer Lettner hat zuerst Voege aufmerksam gemacht (Ber. d. Berl. kunstgesch. Ges. 1905). Stix hat die Mainzer Plastiken als Schulwerke des Naumburger Meisters erklärt. Dehio sieht mit Recht ein umgekehrtes zeitliches Verhältnis. Die Plastiken in Naumburg betrachtet er nicht als das

Werk eines Meisters, weil die Reihenfolge Mainzer Lettner, Naumburger Stifter, Naumburger Lettner eine stilistisch unmögliche Entwicklung eines Individuums darstellt. So kommt Dehio notwendig zu einer Teilung dieser Plastiken auf zwei Meister, dem Stiftermeister und dem Meister des Lettners, der vorher in Mainz war. Wie aber, wenn die Stifterfiguren später anzusetzen wären als der Lettner? Dann käme man zu einer logischen Entwicklung, die nach einer Sturm- und Drangperiode in einen Stil der ruhigen Reife und Klassizität überführte. Zu solcher Annahme neigt auch Kautzsch (der Dom zu Mainz 1919).

In der Darstellung dieses gewaltigen Stoffes werden nun alle Register gezogen. Bewundernswert bleibt die sichere Distanz, die sich nicht in Kleinigkeiten verliert, das adlergleiche Schweben, das scharfäugig alle Zusammenhänge erspäht und sie groß, klar und faßlich herauszuarbeiten und hinzustellen vermag. Man sagt nicht zuviel, wenn man dieses Werk als einen Markstein in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung bezeichnet.

Kurt Gerstenberg.

HERMANN EHRENBERG, Deutsche Malerei und Plastik von 1350—1450. Neue Beiträge zu ihrer Kenntnis aus dem ehemaligen Deutschordens-Gebiet. Kurt Schroeder, Bonn 1920.

Es zeugt von der geistigen Spannkraft unseres Volkes, wie die deutsche Wissenschaft, unbeirrt durch die Ereignisse des Tages, auf dem Wege ernster Forschung weiterschreitet. In einem Zeitpunkt, wo im Westen und Osten ehrwürdige Stätten deutscher Kultur vom Mutterlande losgetrennt werden, unternimmt es Hermann Ehrenberg, in großen Zügen die Richtlinien für eine Monographie der Deutschordenskunst aufzuzeichnen. Mit der überlegenen Kennerschaft des älteren Gelehrten und dem sorgfältigen Blick des Liebhabers trägt er zur Lösung einer Aufgabe bei, die zu den schwierigsten der heutigen Kunstgeschichte gehört und deren Ergebnis einstweilen noch kaum zu übersehen ist.

Der Deutschritterorden ist zunächst kulturhistorisch keine leicht faßbare Erscheinung. Als mönchische Gemeinschaft, die aus dem Lehenswesen staatsbildende Kraft gewinnt, steht er auf der Schwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit, und ebenso zeigt seine Kunst die Spuren von Zersetzung, Suchen und Neuaufbau. Das kunsthistorische Problem liegt umgekehrt wie bei den großen Mönchsorden des 12. und 13. Jahrhunderts. Dort werden lokal eng begrenzte Stilformen in die Welt hinausgetragen, die Entwicklungslinie der Gotik ist im Steigen und die bildnerischen Fähigkeiten nehmen ab. Hier lösen sich aus dem Gesamtkomplex der Gotik, aus seiner Internationalität und Unpersönlichkeit einzelne lokale Gruppen los, die Gotik wird profaniert und es erwacht ein neuer Naturalismus, der im Nordosten allerdings über bescheidene Anfänge nicht hinauskommt. Charakteristisch für das ausgehende 14. Jahrhundert ist also erstens die Vielheit der Kunstzentren: Böhmen, Nürnberg, Köln, Hamburg, Ordensstaat, die alle noch auf internationalem Boden stehen, trotzdem aber individualisiert sind und ihre Erfahrungen gegenseitig austauschen. Zweitens beginnen einzelne markante Persönlichkeiten aus dem gotischen Gesamtniveau emporzusteigen, die mehr oder weniger entschlossen auf die Wiedergabe eines natürlichen Weltbildes hinstreben. Das erste Kapitel von Ehrenbergs Buch ist folgerichtig den internationalen Grundlagen der Ordenskunst, speziell der Baukunst gewidmet. Der Stoff steckt voll Problematik; die Beziehungen des Ordens zum Mittelmeer, zu Apulien, Viterbo, Venedig und Griechenland werden skizziert, das Problem der Profangotik und speziell der Backsteingotik aufgerollt. — Das zweite Kapitel behandelt die Individualisierung des Kunstbetriebes, das Erwachen einer persönlichen Kunstpflege im Osten und die Anfänge des Kunsthandels. — Das dritte Kapitel charakterisiert einzelne Künstlerpersönlichkeiten, die als Schulgründer in Betracht kommen, und erhellt deren Lebensverhältnisse durch wertvolle urkundliche Daten. — Das vierte Kapitel bringt dann dasjenige, was der Titel speziell ankündigt die Entwicklungsgeschichte der ostdeutschen Malerei und Plastik im Zeitraum von 1350—1450, eine entschlossene Gruppierung der ostdeutschen Denkmäler und eine Skizze der mannigfaltigen Beziehungen, die zwischen dem Ordensland und den übrigen deutschen Kunstschulen bestanden haben. Als wichtigstes Resultat geht aus Ehrenbergs Darlegungen hervor, daß das Ordensland keineswegs immer der nehmende Teil gewesen ist. Die Leistungen waren gegenseitig und die Gaben gleichwertig. Man übernimmt zwar künstlerische Stoffe aus Böhmen, Nürnberg und Hamburg, dafür wirkt aber der Osten schon damals als Energiezentrum, wo es an bedeutenden Aufgaben nicht fehlt und im Gegensatz zu der patrizischen, oft etwas kleinlichen Kunstpflege der deutschen Handelsstädte das große Format und der edle, ritterliche Ton der gotischen Epoche noch einige Zeit gewahrt bleiben. Die Tatsache gegenseitiger Beeinflussung zwischen den deut-

schen Lokalschulen ist leichter festzustellen als die Richtung des Einflusses im einzelnen Fall. Meister Wilhelm in Köln scheint aus der monumentalen Freskomalerei der Ordensburgen geschöpft zu haben. Bertram dagegen ist unbedingt der Gebende, speziell der Vermittler italienisch-böhmischer Traditionen nach dem Osten. Berthold Landauers Kunst wirkt weniger unvermittelt, wenn man die ostdeutsche Tafelmalerei als Vorstufe annimmt. Zu Meister Frankes Lebenswerk bildet die gleichzeitige ostdeutsche Malerei eine erwünschte Ergänzung. Wo Ehrenberg diese Zusammenhänge aufdeckt, beginnt seine Darstellung aus dem Monographischen herauszuwachsen und für die Gesamtheit der deutsch-mittelalterlichen Kunst bedeutungsvoll zu werden. Nach sorgfältiger Wägung des kunsthistorischen Materials kommt allerdings auch Ehrenberg zu dem Schluß, daß es der Ordenskunst an Einheitlichkeit gefehlt hat. Sie schöpft aus allzu verschiedenen Quellen und wenn ihr Charakter auch zweifellos eigenartig ist, so mangelt ihr doch die Kraft zur Gründung einer preußischen Kunstschule. Das Ganze bleibt Kolonistenkunst, die Kunst einer gebildeten Oberschicht, der es nicht vergönnt ist, an den kulturellen Aufgaben des reiferen 15. Jahrhunderts mitzuarbeiten.

Ob Ehrenbergs Gruppierung des Stoffes als abschließend gelten kann, ob man die vollen Konsequenzen für die Entwicklungsgeschichte der deutschen Kunst daraus wird ziehen dürfen und wie weit seine Zusammenstellung der Ergänzung und Sichtung bedarf, werden die Spezialforscher zu entscheiden haben. Auf alle Fälle ist es eine starke Seite des Buches, daß die Thesen noch nicht verhärtet sind, sondern der weiteren Forschungsarbeit bei aller Exaktheit der gegebenen Grundlagen ein gewisser Spielraum gelassen ist. Die Veröffentlichung und Konfrontierung der wichtigsten ostdeutschen Denkmäler wird für den Fortschritt der spätmittelalterlichen Kunstgeschichte von entscheidendem Wert sein.

Von seiten des Verlags ist alles geschehen, um dem Buch auch äußerlich ein Gepräge von Solidität und Schönheit mitzuteilen. Papier, Druck und Abbildungen sind von ungewöhnlich guter Qualität. Hans Rose.

ROBERT STIASSNY, Michael Pachers St. Wolfganger Altar. Verlag von Anton Schroll & Co., Wien 1919.

Die aus dem Nachlaß Stiassnys von Hans Tietze pietätvoll herausgegebene und mit einem Vorwort versehene Publikation hat einen Hauptvorzug in dem glänzenden Tafelband und der heute geradezu fabelhaften Ausstattung bei verhältnismäßig geringem Preise.

Man merkt es jeder Zeile des Textes an, daß es sich um einen Liebling des Verfassers handelt, um dessen Wesen er jahrelang gerungen hat. Wie Tietze mitteilt, lagen die letzten Kapitel druckfertig, aber doch so, daß der Verfasser noch Änderungen beabsichtigte, vor. In ihnen, namentlich in dem letzten Kapitel, verhindert aber auch die allzu intellektuelle Einstellung des Verfassers die Lösung der Probleme. Geheimnisse hat eben noch nie der Verstand erschlossen, auch wenn er als sehr gewichtiger Diener eine große Rolle dabei spielen darf.

Um so runder und geschlossener sind die vorausgehenden Abschnitte, in denen mit Gründlichkeit und Sorgfalt „das Wissenswerte" heuristisch bereitgestellt wird. Das Buch beginnt mit einer Geschichte von St. Wolfgang. Es folgt ein Kapitel über das bayrisch-tirolische Kunstleben im späten Mittelalter, das die hin- und hergehenden Fäden zwischen den beiden Ländern bloßlegt und die Bestellung des Altares bei Pacher begründet. Sehr eingehend beschäftigt sich der Verfasser dann mit der Altarbestellung am 13. Dez. 1471, aus der er Schlüsse über die Art der Entstehung zieht. Im folgenden Kapitel wird das ikonographische Programm des Marienaltares, das keine besonderen Überraschungen bietet, dargelegt. Die nächsten Kapitel beschreiben das Vorhandene: Schrein, Plastiken, Ornamentik, Polychromie, Malereien und geben kurze, aber treffende Interpretationen und den Versuch der Trennung der einzelnen ausführenden Hände. Im letzten Kapitel, „Das Meistergeheimnis des St. Wolfganger Altares", geht der Verfasser auf die Autorfrage näher ein. Besonders die Frage, ob Pacher mit an den Schnitzereien nicht nur entwerfend beteiligt war, wird — ziemlich unnötig breit — hin- und hergeworfen, verneint und schließlich doch bejaht. Unnötig deswegen, weil der Verfasser die Doppelbegabung Pachers deutlich fühlt und ausspricht, und es auf sie schließlich doch allein und weniger auf die mehr kuriosen und schließlich niemals zu verallgemeinernden Zunftfälle ankommt. Mit eingehendem Verständnis und Liebe hat Stiassny das schwer zu Packende einer solchen schillernden Veranlagung gezeichnet. Soweit es begrifflich möglich, tritt die Gestalt aus dem Kollektivwesen der Werkstatt heraus und auch aus dem Zeitzwange und den vom Verfasser aufgewiesenen italienischen Einflüssen. Er hat recht zusammenfassend zu schließen: „Deutsches Wesen

scheint in ihm aufgetaut vom italienischen Frühling, es ist „gewiegt vom Arm der Scheinheit und des Maßes". V. C. Habicht.

MAX GEISBERG, Das Kupferstich-Kartenspiel der k. u. k. Hofbibliothek zu Wien aus der Mitte des 15. Jahrhdts. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heft 205.) Straßburg 1918.

Max Geisberg untersucht in diesem Buch das sogenannte „Kopienspiel". Dieses gestochene Kartenspiel des 15. Jahrhunderts, von dem die meisten noch erhaltenen Abdrücke sich in der ehemaligen Hofbibliothek und in der Albertina zu Wien befinden, ist bekanntlich die Arbeit eines Kopisten nach der prachtvollen Folge jenes unbekannten Meisters, den wir den „Meister der Spielkarten" zu nennen uns gewöhnt haben. Lehrs hat in seinem kritischen Katalog das Kopienspiel bereits genau beschrieben, untersucht und als Werk eines nicht näher zu bestimmenden Stechers unter der „Schule des Spielkartenmeisters" aufgenommen. Geisberg glaubt nun, es fester einordnen und mit einer Reihe anderer Stiche einem deutlich erkennbaren Meister zuschreiben zu können.

Er schickt der Untersuchung eine längere Einleitung voraus, die allgemeine Betrachtungen über den künstlerischen Wert alter und neuer, deutscher und französischer Spielkarten und einen Überblick über sämtliche erhaltenen Kupferstich-Kartenspiele deutscher Art aus dem 15. Jahrhundert enthält. Viel neue Dinge werden in dieser Einleitung nicht gesagt. Hingewiesen sei auf die erneute Feststellung, daß in der Frühzeit die Zahl der Kartenfarben nicht auf vier beschränkt war, sondern auf fünf oder sechs steigen konnte. Lehrs und auch Geisberg haben früher geglaubt, daran festhalten zu müssen, daß bei den alten Folgen, von denen uns mehr als vier Farben erhalten sind, nur vier jeweils zu einem Spiel zusammengestellt worden seien. Eine literarische Quelle der „Tractatus de moribus et disciplina humanae conversacionis" von dem Mönch Johannes von Rheinfelden aus dem Jahre 1372, die schon Geisberg in seiner 1910 erschienen Arbeit über das gemalte Kartenspiel der Staatssammlung in Stuttgart herangezogen und H. R. d'Allemagne als erster 1906 in seinem Werk „Les cartes à jouer du XIV au XX siècle" benutzt hat, liefert den sicheren Beweis, daß jene Annahme falsch war.

In der kritischen Sichtung der für das Kopienspiel in Betracht kommenden Karten gelangt Geisberg mehrfach zu Resultaten, die von den durch Lehrs gewonnenen abweichen. Einige Blätter, die noch Lehrs zur ursprünglichen Folge rechnete, werden ausgeschieden, einige, die er bereits ausschied und bestimmten Meistern zuteilte, anderen gegeben. Auch das ursprüngliche Spiel ist nicht einheitlich im Stil, da der Kopist unter Benutzung anderer Vorbilder Ergänzungen der von ihm nachgebildeten Stücke des Spielkartenmeisters zu höheren Werten vorgenommen hat. Jedenfalls hat schon er selbst niedrige Kartenwerte von den Platten höherer gedruckt, indem er einzelne Farbzeichen beim Drucken abdeckte. Sicher scheint auch zu sein, daß er die höheren Werte zum Teil zweimal stach und nebeneinander von verschiedenen Platten abzog. Und die späteren Schicksale der Folge sind noch bewegtere gewesen. Sie wanderte durch verschiedene Werkstätten, wurde mehrfach aufgestochen, geändert und ergänzt; Abzüge vom ersten Zustande sind uns daher nur wenige erhalten. Trotz dieser sehr komplizierten Umstände gelangt Geisberg zu einer befriedigenden Ordnung des Materials. In seiner knappen Fassung stellt sich das Schicksal der Platten folgendermaßen dar:

1. Ausgabe des Kopisten: Einzelne Stücke in Wien und Dresden.

2. Ausgabe des Ölbergmeisters; von diesem aufgestochen und ergänzt: das fast vollständige Spiel der Hofbibliothek.

3. Ausgabe Israels von Meckenem, von diesem neu aufgestochen und ergänzt: einzelne Stücke in der Albertina zu Wien und in Bern.

4. Späte Abdrücke dieses Zustandes: größere Zahl in der Albertina.

Scheint somit alles geklärt und wohl geordnet, so bleiben doch einige Punkte bestehn, bei denen eine spätere Widerlegung nicht ausgeschlossen ist. Wie schon Lehrs betont hat, ist es immerhin möglich, daß die vom Meister des Ölbergs und von Meckenem gestochenen Karten Teile selbständiger Spiele und nicht Ergänzungen sind. Aber nur etwaige neue Funde könnten das zur Gewißheit erheben; bei dem heute vorliegenden Material kann man kaum zu einem anderen Schluß kommen als Geisberg. Ferner liegt noch eine Reihe von Karten vor, die mit denen des Kopisten sowohl wie mit denen des Spielkartenmeisters übereinstimmt. Geisberg nimmt sie zwar in seinen Katalog auf, untersucht sie aber nicht näher. Seine im Vorübergehen ausgesprochene Vermutung, sie gehörte einem zweiten selbständigen Kopienspiel an, dürfte den richtigen Weg weisen.

Über den Meister, dem wir das Kopienspiel verdanken, hat Geisberg schon in seinem 1909

erschienenen Werk „Die Anfänge des Kupferstichs“ eine eigene Ansicht geäußert. Er erklärte entgegen Lehrs als den Verfertiger den „Meister von 1462“, dessen Werk jener kurz vorher in seinem „Kritischen Katalog“ aufgestellt hatte. Er hält auch heute an dieser Ansicht fest, und Lehrs hat ihm seitdem zugestimmt.

Damals ließ Geisberg das von Lehrs zusammengestellte Werk des Meisters von 1462 in der Hauptsache unangetastet. Er nahm außer dem Kartenspiel die Darstellung der „Weibermacht“ und die Kopie nach des Spielkartenmeisters Madonna mit dem Kinderlaufstuhl, die Lehrs beide ebenfalls in die allgemeine „Schule des Spielkartenmeisters“ verwiesen hatte, in sein Werk auf und strich den hl. Bernhard (Lehrs Nr. 11), den er mit Recht für einen vom Meister von 1462 überarbeiteten Stich des Spielkartenmeisters erklärte. Jetzt geht er in seiner Kritik viel weiter. Aus dem von Lehrs aufgestellten Werk streicht er außer dem hl. Bernhard noch den Sündenfall (L. Nr. 1), die Madonna im Rund (L. Nr. 6) die hl. Dreifaltigkeit (L. Nr. 17), den König von Frankreich (L. Nr. 19), die Kopie nach dem türkischen Reiter (L. Nr. 20a), die er dem Meister mit den „Bandrollen“, und die stehende Madonna (L. Nr. 8), den Drachenkampf des hl. Georg (L. Nr. 12), die er dem „Meister der Nürnberger“ Passion zuschreiben will. Bei einer Reihe von anderen Blättern läßt er die Frage der Zugehörigkeit offen. Rechnet man vorläufig diese noch zum Werk des Meisters, so sind immerhin 7 von 20 Arbeiten, also ein Drittel, zu streichen. Hinzugekommen ist nur die von Lehrs entdeckte „Anbetung der Könige“ in Norwich Park. Man wird Geisberg in seiner Kritik nicht unrecht geben können. Tatsächlich hat das nunmehr aus 16 Einzelblättern und dem Kopienspiel bestehende Werk bedeutend an Einheitlichkeit gewonnen; ob aber nicht noch mehr von den Einzelblättern auszuscheiden sein wird, steht noch dahin. Andererseits überzeugt die Zuschreibung eines Teils der ausgeschiedenen Blätter an den Bandrollenmeister nicht in allen Fällen restlos.

Die Konsequenzen, die sich aus der Neuaufstellung des Werkes ergeben, sind gewichtige. Da unter den gestrichenen Blättern auch die Dreifaltigkeit in München mit der handschriftlichen Datierung 1462 sich befindet, ist dem „Meister von 1462“ gleichsam der Boden unter den Füßen weggezogen. Er muß einen neuen Namen bekommen. Der auf Lehrs' Anregung vorgeschlagene: „Meister der Weibermacht“ ist gut gewählt, weil er an eine einzig dastehende und sehr einprägsame Darstellung geheftet ist. Der „Meister der Weibermacht“ stellt sich jetzt noch mehr als ein unselbständiger Nachahmer des Spielkartenmeisters dar als früher. Während noch Lehrs das Verhältnis der möglicherweise selbständigen Arbeiten zu den nachweislichen Kopien von seiner Hand wie 14 zu 6 angab, dreht es sich jetzt vollständig um und lautet 11 zu 53. Dabei bleibt noch zu beachten, daß unter den Stichen, deren Vorbilder wir nicht kennen, manche ebenfalls Kopien sein dürften. Der Weibermachtmeister scheidet also aus der Reihe der selbständig schaffenden Meister des Kupferstichs aus.

Ist das Resultat der Arbeit somit letzten Endes ein negatives, so wird ihr Verdienst darum nicht geringer. Die außerordentlich schwierigen stilkritischen Fragen, die sich noch durch den Umstand besonders komplizieren, daß in jener Frühzeit so häufig Platten von fremder Hand überstochen wurden, müssen geklärt sein, wenn man die Bedeutung der führenden und selbständigen Meister erkennen, die Art der Überlieferung und den Gang der Entwicklung durchschauen will. So ist der Scharfsinn und die peinliche Sorgfalt, die an solche Untersuchungen gewendet werden, wenn nicht „dankbar“ so doch in hohem Grade dankenswert.

K. Zoege von Manteuffel.

KARL ROBERT, Archäologische Hermeneutik. Berlin 1919. Weidmannsche Buchhandlung. 432 S. mit 300 Abb. im Text. M. 20. —.

Unter diesem Titel hat Robert eine „Anleitung zur Deutung klassischer Bildwerke“ herausgegeben, die den Ertrag einer mehr als vierzigjährigen Lehrtätigkeit in Vorlesungen und Übungen darstellt. Der Siebzigjährige schreibt mit einer Frische, die nicht nur auf den, der einst durch die Schule Roberts gegangen ist, sondern auch auf fernerstehende Eingeweihte und Laien in gleicher Weise wie ein belebendes Bad wirken dürfte. Besonders hervorzuheben ist, daß Robert „die Gesetze der Hermeneutik in ein System zu bringen, philosophischen Köpfen überläßt“. Ich möchte wissen, was uns mehr not tut, sein klarer, auf Erfahrung gegründeter Weg, oder die vor lauter Geistreichtum das Einfache und unmittelbar Überzeugende in den Wind schlagende Überspannung. Was Robert gibt, ist System und Methode schlechtweg; wir Fachleute können und sollen überhaupt nicht mehr geben als diese klare, durch schlagende Beispiele belebte Mitteilung unserer Lebenserfahrung.

Was in der „Hermeneutik“ vorliegt, läßt sich ganz eindeutig in die planmäßige Wesenforschung

(Interpretation) einordnen. Die Denkmalkunde ist Voraussetzung, Entwicklungsgeschichte wird grundsätzlich ausgeschaltet; und im Rahmen der Wesensforschung selbst steht eben einzig die „Deutung", das Ziel gegenständlicher Betrachtung, in Behandlung; Rohstoff und Werk, wie Gestalt, Form und Inhalt werden nur hilfswissenschaftlich herangezogen. Der „Gegenstand", wie er als sachlich gebundene Bedeutung dem seelischen Gehalt (Inhalt) gegenüber anschaulich wird und durch den geistigen Zustand der Zeit bedingt ist, wird ganz klar als das, worauf es dem Führer bewußt allein ankommt, herausgehoben und so ein Meisterwerk im Rahmen der Gegenstandsforschung geboten. Ich nehme die Deutung des Göttervereines im Parthenonfriese: Robert deutet die Gestalten auf Grund der Beigaben, nachdem er gezeigt hat, daß die Typen damals noch nicht entschieden waren und zieht die Form (Komposition) nur insofern herein, als er die rein künstlerische Anordnung betonen muß. Auch vermeidet er jede Vermischung im Wege etwa des Vergleiches, obwohl vielleicht ein solcher mit Leonardos Abendmahl naheliegend gewesen wäre.

Das umfangreiche Buch legt Nachdruck auf flotte Lesbarkeit. Das Wort ist daher nicht in eine strenge Unterordnung unter einen vielgliedrigen Aufbau gebracht, sondern fließt nach Bedürfnis hin im Rahmen von zwölf Abschnitten, deren Aufzählung freilich sofort den systematischen Aufbau des Ganzen erschließt: „Sehen — Zeichnen — Beschreiben. Das Benennen der Figuren. Deuten aus Darstellung allein. Deuten aus dem Mythos. Deuten aus der Literatur. Deuten aus anderen Bildwerken. Deuten aus Aufstellung, Umgebung, Pendants, Fundort. Erschließen nicht überlieferter Mythen und Mythenformen aus Bildwerken. Fehlerquellen. Ergänzungen und Fälschungen. Ergänzung trümmerhafter Bildwerke. Falsch Gedeutetes, Ungedeutetes, Undeutbares, und warum?" Alles ist kurz und bündig gefaßt und durch Abbildungen ergänzt, deren sichere Auswahl nur der unvergleichlichen Lebenserfahrung des Verfassers und seinem Verfügungsrecht über eine Unzahl von Lichtbildern und Zeichnungen zu verdanken ist.

Im Gebiete der neueren Kunstgeschichte besitzen wir eine solche Arbeit nicht. Zwar ist sie für das Gebiet des Mittelalters wiederholt versucht worden, nie aber mit jener Unbefangenheit einer reichen, geläuterten Erfahrung, wie hier im Gebiete der klassischen Archäologie, auch nicht mit jener Zurückhaltung des Philologen, der nie vergißt, daß er ein Sondergebiet behandelt und daraus nicht allgemeine Schlüsse auf das künstlerische Wesen des behandelten Gebietes ziehen darf. Mit Texten macht man keine Entwicklung, man deutet den Gegenstand und tut damit, wenn es gewissenhaft geschieht, sehr viel. Die Überhebung, mit der gern auf solche Arbeit herabgesehen wird, schwindet, sobald die Beurteiler sich selbst um das Ganze des Forschungsgebietes bemüht und versucht haben, den einzelnen Teilen mit reinen Verfahren planmäßig beizukommen. Mit der Einseitigkeit in der Beschränkung auf Form- bzw. Raumfragen ist es nicht getan, ebensowenig damit, Texte zum Zweck eines vorweg genommenen Zieles auszubeuten; damit wird nur das widerliche Parteiengezänk auch in die Wissenschaft getragen. Robert, der sein Leben lang bescheiden verglichen und unermüdlich beobachtet hat, als Lehrer sowohl wie als Gelehrter, zeigt den philosophisch gestelzten Parteimännern wie ehrliche wissenschaftliche Arbeit aussieht.

Das Buch ist so ungeheuer reich an Einzelbeobachtungen, daß sich der Mangel einer Schlagwortreihe, eines Registers, außerordentlich fühlbar macht. Der Verlag hätte es unter allen Umständen anfügen müssen. Hat er sonst alles getan, um das Werk in der Ausstattung nicht auf die elende Linie der Nachkriegsleistungen herabsinken zu lassen, so beraubt dieser Mangel das Buch doch eines Hauptwertes, ein handliches Nachschlagebuch werden zu können. Oder sollte einem solchen nicht vorgegriffen werden? Der Preis ist für heutige Verhältnisse so auffallend niedrig, daß sich eine solche Rechnung immerhin verstehen ließe. Der Fernerstehende würde dafür lieber auf die Anmerkungen am Schlusse verzichtet haben. Ich will nur von einem der zwölf Abschnitte „Deuten aus der Darstellung allein" (S. 88-136) die gegenständliche Folge herausheben: „Genreszenen, Bildungsstufe der Vasenmaler, Tierszenen, eine Storchengeschichte, ein Jagdabenteuer, Tod des Aigisthos, die Ficoronische Cista, die Sage von Amykos, Gespräche, Gedanken, Gesichtsausdruck und Gebärde, Hetärenszene, Augenbildung, Fingerstellung, Haltung der Hände", um nur die Titelleisten der einzelnen Seiten aufzuzählen. Was sonst noch in unerschöpflichem Reichtum zur Sprache kommt, geht dabei leer aus. Robert spinnt einzelnes länger aus, macht anderes mit einem Worte ab; auch der eifrigste Leser kann nicht behalten, was da alles zur Sprache kommt und findet die Stelle nicht mehr, wenn er das Buch als Ganzes erfaßt hat; es sei denn, daß er sich seine eigene Schlagwortreihe angelegt hat. Sind wir wirklich so weit? Möge das Buch bald eine zweite Auflage erleben und dann das Re-

gister nicht fehlen. Der Wert liegt nicht nur in der fesselnden Gesamtauffassung, sondern vor allem auch in dem einzig dastehenden Reichtum an Einzelbeobachtungen. Josef Strzygowski.

ALOIS GRÜNWALD, Florentiner Studien. Kunstanstalt Stengel & Co., Dresden.

In diesem typographisch vorbildlich ausgestatteten und mit 25 Lichtdrucken illustriertem Werk untersucht der bekannte Prager Michelangeloforscher einige Bildhauerwerke, die schon häufig die Forschung beschäftigt haben. Höchst sorgfältig von Einzelheiten der Technik ausgehend sind seine Untersuchungen über Brutusbüste, Pietà des Florentiner Domes, Lea und Rahel vom Juliusgrabmal. Er bestimmt hier den Anteil, der an der weiteren Durchführung Calcagni und anderen zukommt: am Brutus Draperie und Teile des Halses, an der Pietà Überarbeitung der Magdalena, deren Kopftyp ich aber aus dem Vergleich mit der Rahel heraus doch nicht so entschieden dem Calcagni zuweisen möchte, wie es Grünwald tut. (Übrigens werden seit langem Lea und Rahel wechselnd benannt. Man kennt die Stelle aus Dante Purgatorio XXVII, 97 ff., doch läßt sich darauf die Darstellung Michelangelos nicht vollständig beziehen, es sei denn auf den letzten Vers, wo Lea ihre Schwester Rahel und sich charakterisiert: lei lo vedere, e me l'ovrare appaga, also kontemplatives Schauen und Handeln. Hiernach aber würde man die ruhig stehende, den Betrachter anblickende Figur als Rahel, die betend bewegte als Lea zu bezeichnen haben. Thomas von Aquino charakterisiert Lea „sie war blöder Augen aber fruchtbar", Rahel als visum principium „sie war unfruchtbar aber schön" — da die Standfigur größere Schönheit besitzt, würde also auch hier der Name Rahel gerechtfertigt sein. Grünwald und andere geben die umgekehrte Benennung.) Eine Abarbeitung der Lea und Rahel, eine letzte Glättung durch einen anderen nimmt Grünwald ebenfalls an. Jedenfalls erkennt er die Großartigkeit beider Figuren an, in denen für mich ebenfalls der typisierende Stil der ultima maniera Michelangelos zur Darstellung kommt und die ungerechterweise zu sehr in den Hintergrund seines Werkes gedrängt wurden.

Den sterbenden Adonis in Florenz, der im Nationalmuseum noch bis vor kurzem die Bezeichnung „Michelangelo" trug, dann von Julius v. Schlosser im Katalog der Werke der Kleinplastik in der Sammlung des Ah. Kaiserhauses (Wien 1910) dem Vincenzo Danti zugewiesen wurde, nimmt Grünwald für Vincenzo Rossi in Anspruch und würde damit die Zuweisung Borghinis rechtfertigen. Hier vermag ich Grünwald nicht zu folgen. Was er trefflich über Rossi, der Vorläufer des bildhauerischen Virtuosentums des folgenden Jahrhunderts ist, sagt, scheint mir gerade zu beweisen, daß er nicht der Urheber dieser lahmen Adonisfigur ist. Schon im Cesigrabmal in Santa Maria della Pace in Rom beweist sich Rossi als starkes bildhauerisches Temperament und seine „Taten des Herkules" zeigen ihn auf einer Höhe, die der Fertiger des aus allen möglichen Michelangelo-Erinnerungen zusammengesetzten Adonis nie erreichen konnte. Gegenüber den Abbildungen bei Grünwald entsteht insofern eine gewisse Unsicherheit in der Beurteilung, als durch besondere Beleuchtung die Gesamtansicht des Adonis stark gelockert wird, und die ähnlich scharf belichtete Seitenansicht des Hauptes wandelt den Eindruck vollends um. Danti zeigt eine starke Entwicklung von der steifen Madonna in S. Croce bis zu seinen letzten Bronzereliefs, immer aber eine gewisse Lahmheit und völlige Abhängigkeit von Michelangelo. Ein Vergleich des Adoniskopfes, wie ich ihn in den ersten Lieferungen meiner Barockskulptur (Handbuch der Kunstwissenschaft) abgebildet habe mit dem Haupt des Onore im Nationalmuseum zeigt an der wichtigen Partie der Nasenwurzel und der Brauenbogen so enge Übereinstimmungen, die als gemeinsame Wurzel den Kopf der Aurore Michelangelos nehmen, die Leerheit des Gesamtumrisses — nicht „Sinn für Linienführung, Rhythmus und Schwung, Streben nach lebendiger Darstellung, nach Beseelung des Ausdrucks und sprechender Bewegung" wie Grünwald will — ist so deutlich und die Abhängigkeit von Michelangelo so unangenehm, daß die neue Attribution, die nach Mitteilung Grünwalds bereits vom Nationalmuseum übernommen wurde, kaum allgemeine Zustimmung finden wird. Ich darf auch wohl darauf hinweisen, daß auf dem Bronzerelief des Danti im Nationalmuseum „Aufrichtung der ehernen Schlange" sich Danti zweimal deutlich an sein älteres Werk anlehnt, was bei diesem fleißigen aber erfindungslahmen Bildhauer nicht weiter verwunderlich ist.

Endlich noch einmal der Giovannino „Michelangelos"! Grünwald zählt zu den Gegnern dieser Attribution (Münchner Jahrbuch 1910) und rechnet hier in scharfer und geschickter Weise mit E. von Liphart (Amtl. Berichte aus den kgl. Kunstsammlungen 1913) ab, der Detailbeziehungen zwischen diesem Werk und gesicherten Werken Michelangelos beizubringen suchte. Habe ich nun auch

selbst in meiner „Barockskulptur“ den Giovannino für Michelangelo in Anspruch genommen und ihn aus dem Kunstkreis Lorenzo de' Medici — Botticelli zu erklären versucht, so will ich gern zugeben, daß auch für mich die Frage durchaus nicht einwandfrei erscheint, selbst wenn ich immer wieder darauf hinweisen möchte, wie außerordentlich wandlungsfähig Michelangelo in seiner Jugend ist und von einem „durchaus geraden Gang der Entwicklung des jungen Künstlers“ nicht die Rede sein kann. Die scharfe Kritik, die Grünwald an den methodischen Deduktionen Lipharts übt, ist gerechtfertigt. Daß aber nun Pieratti der Urheber der Figur ist, dürfte der Gegenpartei ebenso zweifelhaft sein.

Alles in allem eine Schrift, die durch ihre klare, knappe Art wohltuend in der Fülle der Michelangelolitteratur auffällt. — A. E. Brinckmann.

W. WEISBACH, Trionfi. G. Grote Verlag. Berlin, 1919, mit 60 Abbildgn.

Diese bildungsgeschichtliche Studie ist einer Renaissanceidee, dem Triumphgedanken, gewidmet und erstrebt, in den künstlerischen Gestaltungen, welche diese Idee im 15. und 16. Jahrhundert erfahren hat, geistige Kräfte der Kultur und Kunst der italienischen Renaissance zu erkennen. Die umfassende Geltung des Triumphes im Leben des Renaissancemenschen, seitdem die Befreiung der Persönlichkeit sich im Heroenkult vollendet hatte, verrät sich in der Mannigfaltigkeit der Stoffe, die triumphal inszeniert wurden. Aktuelle Erlebnisse verliehen dem antiken Erbe Schwung und moderne Lebensgüter unterscheiden die Trionfi der Renaissance von ihren Vorbildern im klassischen Altertum. Der bildenden Kunst, die seit der Mitte des Quattrocentos der Triumphmotive sich bemächtigte, gingen Poesie und humanistisches Schrifttum voran und lieferten später den Malern Quellen für ihre Kompositionen. Führer waren Dante und Petrarca. Schon diese Heroendichter mischten mittelalterliche Tradition mit neu beschwingtem klassischem Altertum. Dante setzte die Gotik fort, als er Beatrices Triumph mit christlicher Symbolik begleitete, leitete aber die Renaissance ein, indem er jenen in einem Zug nach antikem Muster sich abspielen ließ, und Petrarcas „Trionfi“ haben gleichfalls allegorische Motive für Triumphe der Renaissance sanktioniert und der bildenden Kunst vorgearbeitet. Italienische Humanisten erneuerten die einstige Zweckbestimmung der Triumphe, Heroenkult eines Herrschers, und befreiten sie von mittelalterlicher Verkleidung. Quellenforscher lieferten korrekte Beschreibungen antiker Siegeszüge und Archäologen verwerteten die monumentalen Überlebsel (Triumphbögen), um den Zeitgenossen klassische Beispiele zur Nachahmung zu empfehlen. Denn ehrgeizige Fürsten gaben dem Triumph Gegenwartsbedeutung zur Verherrlichung ihrer Persönlichkeit und triumphierten nach antikem Brauch. Solche Triumphzüge zeitgenössischer Herrscher machten zu einem öffentlichen Schauspiel, was zuvor Literatur geblieben war. Ausgestattet mit den Requisiten der Festakte (Maskenzüge) erhielten sie einen modern-gesellschaftlichen Anstrich höfischer Art, allegorische Personifikationen schufen eine allgemeine moralische Glorie und klassische Triumphatoren, dem Trionfo eingereiht, eine national-heroische Folie. Geistliche Prozessionen, gleichfalls triumphal geordnet, verstärkten die sinnlichen Anreize dieser festlichen Ereignisse auf die Phantasie bildender Künstler. An der Aufmachung weltlicher Trionfi waren Maler als Festdekorateure beteiligt und ihre Werke knüpften an diese Lebenserfahrungen an. Für ihre Bilder war innige Beziehung zur Gestalt des auftraggebenden Fürsten Haupterfordernis; sie machte die Triumphbilder zu Erzeugnissen höfischer Kunst und wo seit der Renaissance die bildende Kunst Hofkunst war, huldigte sie dem Triumphthema. Heroisches Pathos, der Grundaffekt des Triumphes, ist in seine bildlichen Darstellungen übergegangen; aber die Mittel, mit denen diese Heroisierung erzielt wurde, haben sich von Zeit zu Zeit verändert, je nachdem, ob das gesellschaftliche, humanistisch-archäologische oder kirchlich-allegorische Interesse dominierte. Solch wechselnde Inszenierung ging einem Bedeutungswandel der Idee parallel, der für den Historiker von Interesse ist, weil er auf einer Stilentwicklung beruht. Diese Stilveränderung, die innerhalb der Renaissance von höfischer Romantik zu klassizistischer Formgebung führte und endlich in die gegenreformatorische Bewegung einmündete, bildet den Hauptgegenstand von Weisbachs Untersuchung, mit der er eigene frühere Forschungen fortsetzen konnte. Der Verfasser gliederte seinen umfangreichen Stoff nach Triumphgattungen — Rekonstruktionen antiker Triumphe, Trionfi zeitgenössischer Persönlichkeiten, legendarische, mythologische, allegorische Trionfi, der christliche Trionfo, Triumph und Grabmal —, um jede einzeln auf die Fortschritte der Auffassung zu prüfen. Seine Ergebnisse deute ich kurz an.

Die Neubelebung des klassischen Altertums verlief nicht einheitlich. Rekonstruktionen antiker Triumphe fielen während der „Romantik“ (1450—80) anders, weniger echt, aus, als später, da der ar-

chäologische Blick geschärft war. Vordem bilden die Darstellungen aktuelle Triumphaufführungen nach humanistischen Vorschriften ab und halten den literarischen Ursprung in Inschriften (Namen und Bedeutung der Teilnehmer) fest. Aber verzichtet wurde auf Grundmomente des antiken Triumphes: das streng militärische Ereignis und die Anspielung auf einen bestimmten Kriegserfolg des Helden. Die höfische Gesellschaft unter Mitwirkung der Damen inspirierte sich an Höhepunkten des antiken Lebens. Statt siegreicher Truppen stellten Ritter das Gefolge, das Zeitkostüm vom Schnitt „alla francese" verleugnete gleichfalls die Antike und der Schauplatz war eine Landschaft mit einem Stadtbild des 15. Jahrhunderts. Die Glorifikation ist symbolisch geartet und phantastische Effekte sind bei der Auswahl antiker Triumphatoren maßgebend gewesen; Darius z. B. wurde bevorzugt, weil den Orientalen prunkvollerer Zauber umgibt und unter den Römern hatten ältere Sieger (Scipio Africanus) ihrer ferneren Vergangenheit zuliebe den Vorrang. Geläutert erstand die Antike, sobald man auch formal für sie empfindlich wurde. Mantegnas Zyklus für Francesco Gonzaga, der Repräsentant des neuen Stils, beruht nicht mehr auf einer Aufführung unter freiem Himmel, besitzt aber trotzdem eine unmittelbarere Lebendigkeit als frühere Darstellungen, weil die Phantasie des Künstlers außer an literarischen Quellen an Bildwerken aus dem Altertum sich erfrischte und im Anschluß an solche reliefmäßig komponierte. Der bunte Zauber ist verschwunden, antike Architektur eine sparsame Szenerie, die Ansprüche der höfischen Gesellschaft sind preisgegeben, Zuschauer verbannt und der Triumph ausschließlich denen vorbehalten, die ihn verdient haben: siegreichen Legionen, deren Taktschritt in festgefügter Kolonne samt ihrer Haltung und Rüstung militärische Zucht verrät, während Kriegsbeute und Gefangene vorangegangenen Kampf und Sieg anzeigen, den man dem Walten der Götter verdankt. Caesars Toga und Physiognomie sind historisch treu, auch sonst die Masken antiquarischer Echtheit geopfert, der Triumph nicht bloß symbolisch bedeutsam. Vormals in gegenständlichen Attributen versinnlicht, während die Teilnehmer in starrer Ruhe verharrten, ist er nunmehr deren persönliches Erlebnis geworden: in hochgemuter Stimmung schreiten sie affektvoll triumphierend dahin. Das romantische Spiel ist zu ethischem Ernst gesteigert. Die Klassizisten im Cinquecento, Giulio Romano, Salviati u. a. setzten dies im Stil des großen Historienbildes fort. Demgemäß bekam das Ereignis stärkeres Lokalkolorit, auch die Landschaft antikische Szenerie. Anderseits fand eine Konzentration der Motive statt; der lang gedehnte Zug wurde zu einer geschlossenen Gruppe reduziert, in der die Gestalt des von Viktoria bekränzten Triumphators dominierte. Dies entsprach der Steigerung des persönlichen Ruhmkultus und mit der allgemeinen Stilentwicklung nahm die Handlung drängendere Fülle und Bewegung an. Außerhalb Italiens, durch Rubens, fand diese Formgebung ihre Vollendung.

Die angedeuteten Stilstufen bewähren sich in den anderen Gattungen der Triumphe. Auch Triumphe zeitgenössischer Herrscher wurden seit der Jahrhundertwende archäologisch treu, selbst das Judentum klassifiziert (Raphael: Triumph Davids) und als neue Gattung Triumphe mythologischer Figuren (Bacchus, Galathea) eingeführt.

Dieselben Wandlungen macht der triumphale Grabschmuck durch, der die Rolle der antiken Triumphbögen übernahm, seitdem die Grabstätte säkularisiert und dem Ruhmkultus unterworfen war. Verherrlicht wurde der Tote in zwiefacher Weise: Entweder zeigten einzelne Bilder chronikhaft Heldentaten, auch Triumphzüge des Lebenden oder im Gegensatz zu diesen Motiven der Vergangenheit spielten andere auf zukünftiges Fortleben des Heros an: Helden des Christentums und der Antike, in deren Kreis der Vorstorbene aufgenommen wurde. Besonders klärend sind Weisbachs Ausführungen über das Juliusgrab Michelangelos. Weder Condivi hatte recht, der die Gefesselten des ersten Entwurfs die freien Künste benannte, noch Vasari, der sie mit den vom Papst unterworfenen Provinzen indentifizierte. Es handelt sich vielmehr um überwundene Kriegsgefangene, die mit den geplanten Viktorien, Siegesgöttinnen im antiken Sinne, zusammengehörten, wie es der Zeit geläufig war. Sie erinnerten an Kriegstaten des Vorstorbenen, die durch Reliefbilder im einzelnen geschildert werden sollten. Denn der Kirchenfürst wünschte am unteren Teil seines Grabes mit den Mitteln klassischer Triumphe wie ein weltlicher Herrscher sich glorifiziert zu sehen. Aber nach seinem Tode hatte die langwierige Arbeit eine Veränderung des Planes zur Folge: irdische Ruhmsymbole und historisch-biographische Verherrlichung wurden unter gegenreformatorischen Einflüssen zugunsten eines „Trionfo della Divinità" preisgegeben.

Die Ausbreitung des Triumphmotivs außerhalb Italiens in Deutschland und Frankreich, England und Flandern von Dürer bis auf Rubens beschließt Weisbachs inhaltreiche Darlegungen.

Hans Kauffmann.

ADOLF BEHNE, Der Inkrustationsstil in Toskana. Verlag „Der Zirkel", G. m. b. H., Berlin.

Die vorliegende Arbeit bringt neben einer sehr genauen Beschreibung und Rekonstruktion der Inkrustation an den einzelnen Bauten Pisas, Luccas und von Florenz im wesentlichen den Versuch einer Analyse der einzelnen Motive auf ihre Herkunft hin. Daneben ergeben sich naturgemäß gewisse Datierungen, die für die Baugeschichte der untersuchten Werke wesentlich sind.

B. geht von einer philologischen Untersuchung des Wortbegriffes „Inkrustation" aus, die bis auf Varro und Vitruv zurückgeht. Besonders Leone Battiste Alberti spricht ausführlich über die Inkrustation, fügt allerdings unter diesen Begriff auch Intarsia, Mosaik und ähnlich verwandte Techniken mit ein. Schließlich definiert B. selbst wie folgt: „Die Techniken, die eine Fläche mit einem Steingewande überziehen, teilen wir, soweit sie nicht überhaupt in andere Rubriken fallen, in Mosaik und Inkrustation. Hierbei wird unter Mosaik jene Arbeit verstanden, bei der die einzelnen Steinchen sich nicht von einer andersfarbigen sichtbaren Folie abheben, sondern in ein unsichtbar zurücktretendes Medium gebettet sind."

Als Heimat der Inkrustation wird nun zunächst ganz allgemein der Orient festgestellt. Beispiele finden sich außer in Mesopotamien und Armenien, in Assyrien, Babylon, Palästina, selbst in China. Die erste Berührung der Inkrustation mit der Kunstwelt der Mittelmeerländer geschieht in mykenischer Zeit, die zweite und endgültige in der hellenistischen Epoche. Römische und frühchristliche Kunst übernehmen sie, so daß das Mittelalter an eine direkte Tradition anknüpft. Wesentlich ist nun, daß trotzdem die einzelnen Motive der Bauten, die B. untersucht, nicht autochthon entwickelt sind, sondern immer wieder auf Anregung aus dem Orient zurückgehen. Er unterscheidet geometrische, pflanzliche und figürliche Motive, alle diese werden auf ihre Herkunft untersucht. Zunächst beim Pisaner Dom. Die für ihn und andere italienische Bauten so charakteristische Bekleidung der Wände mit hellen und dunklen Wechselschichten geht nach B. zurück auf die Baukultur der Chaldäer, von denen frühchristliche Kirchen Armeniens das Motiv übernehmen. Zwar kennen auch Byzanz und die Araber den Schichtenwechsel. Doch werden gewisse Eigenheiten byzantinischer Kunst in Pisa nicht befolgt, während sie in Venedig, in S. Marco nachgeahmt werden. So führt Strzygowski und mit ihm B. den Schichtenwechsel auf armenische Anregung zurück.

In drei Kunstkreisen finden wir nun die Motive der Pisaner Bauten immer wieder: im syrisch-mesopotamischen, im byzantinischen und im arabischen. Doch Pisa selbst knüpft an Arabien ebensowenig wie an Byzanz an. Ein entscheidendes Wort hat die arabische Kunst in Pisa nicht mitgesprochen. Dafür waren die Tendenzen der Pisaner Künstler zu tektonisch, zu organisch funktionelle. Diese Feststellung B.s scheint mir um so wesentlicher, weil ohne genaue Analyse der Gedanke an den Einfluß arabischer Kunst nicht so fern liegt. Denn Sizilien, Süd-Italien und — durch die Kosmatenarbeit — selbst Rom standen unter arabischem Einfluß. Beziehungen zwischen Byzanz und Pisa sind überliefert und würden auch zur Erklärung eines großen Teils der Pisanischen Muster genügen. Da jedoch die Anbringung von Tierfiguren und die Verstrickung von Tieren in Rankengespinst nur aus dem syrisch-mesopotamischen Kunstkreis zu erklären ist, so führt B. auch jene anderen Motive, da sie eben nicht nur in Byzanz, sondern auch in Syrien-Mesopotamien vorkommen, dorthin zurück. Er bringt die Vorbilder der einzelnen Motive ausführlich, so das Nordtor von Rusafi und einzelne Bauten zu Ani in Armenien, und erklärt den Zusammenhang durch die Handelsbeziehungen Pisas mit der Gegend um Amida, Bagdad usw. Endlich entwickelt er dasjenige, was wir als Pisanisches Eigengut betrachten können. Er definiert, daß trotz unzähliger Entlehnungen das große Ganze, das System, die Verteilung und Ausführung nirgends vorgebildet sind. Vor allen Dingen ist es der Zug zum Organischen, die Absicht, die verschiedenen Einzelheiten einer höheren Formidee zu unterstellen, wie sie die Einfügung in feste architektonischem Rahmen und ähnliches beweisen.

Die Beziehung zwischen dem Aufbau und der Inkrustation wird des weiteren erläutert. Baptisterium und Campanile werden entsprechend, wenn auch nur flüchtig erklärt. Dem Einfluß Pisas über die Stadt hinaus wird nachgegangen und der Inkrustationsstil zu Lucca, besonders in den Kirchen S. Martino und S. Michele gezeigt. Auf die einzelnen Ergebnisse für die Baugeschichte kann hier nicht näher eingegangen werden.

Entsprechend wird nun die Untersuchung in Florenz durchgeführt und zwar für das Baptisterium, S. Miniato, die Badia usw. Als Charakteristikum für die florentinischen Inkrustationsbauten faßt B. das Verkleidungsprinzip, die Farbigkeit der Bauglieder und vor allen Dingen die Flächenhaftigkeit der Architektur, verbunden mit dem Zurücktreten der Plastik auf. Vor allen

Dingen dieser Faktor unterscheidet die Florentiner Bauten von den Pisaner Anregungen. Denn die Pisaner Bauten sind tektonisch-plastisch gegliedert, ebenso wie die Bauten von Lucca, während die byzantinisierende, verkleidende Flächenhaftigkeit der Florentiner Inkrustation eine ganz andere Beziehung zwischen Bau und Bekleidung voraussetzt, überhaupt den Charakter des Baues in seinem tektonischen Gefüge weit mehr in ausgleichendem Sinne beeinflußt.

Als wesentlich erscheinen mir bei der Arbeit B.s nicht die einzelnen Ergebnisse für die Datierung der von ihm behandelten Bauten, sondern die aus der Analyse der einzelnen Motive sich ergebende Anschauung über die Beziehung europäisch-mittelländischer Baukunst zum Orient. Je weiter die Forschung auf diesem Gebiet vorschreitet, desto mehr ergibt sich eine Komplizierung der Fragen dadurch, daß eben nicht von einem einheitlichen orientalischen Quellgebiet gesprochen werden kann. Die Arbeit B.s beweist neben vielen ähnlichen, wie im großen der Instinkt Strzygowskis doch richtig geführt hat, mag Strzygowski selbst auch zu einer Überbewertung der ihn leitenden Ideen gekommen sein und diese auch dort als erwiesen ansehen, wo sie nach dem Stand der heutigen Forschung noch nicht absolut haltbar sind.

Das Verdienst B.s ist eine kühl abwägende Art, die nicht halb unbewußt zugunsten einer vorgefaßten Idee vom Wege abweichende Forschungsergebnisse unterdrückt, sondern versucht, sich mit ihnen auseinderzusetzen und sie auch dort bestehen läßt, wo sie dem Grundgedanken der ganzen Arbeit nicht absolut entsprechen. Paul Zucker.

HANS v. KIESLING, Damaskus, Altes und Neues aus Syrien. Mit einem Plan von Damaskus und 22 Abbildungen nach Originalaufnahmen. (Verlag von Dieterich, Leipzig 1919.)

Der Generalstabschef des verstorbenen Generalfeldmarschalls v. d. Goltz legt hier ein Buch vor, dessen Inhalt längst zu den Erwartungen der deutschen topographischen Literatur gehört haben sollte. Denn eine moderne deutsche Monographie über Damaskus gibt es noch nicht, vor allem aber läßt die Kenntnis seiner Denkmäler noch viel zu wünschen übrig. Da die Fachlitteratur — ich meine im besonderen die kunsthistorische — viel zu wenig vorgearbeitet hat, so geht auch dieses Buch kaum über das Wenige hinaus, das von dieser bedeutenden Zentrale orientalischer Kultur bekannt ist. Denn bei aller eingehenden Benützung der bisherigen Literatur durch den Verfasser bleibt es doch noch dem Fachmanne überlassen, die vielen Rätsel zu lösen, die die Denkmäler dieser Stadt in sich schließen, ja überhaupt diese Denkmäler erst entsprechend zu veröffentlichen. Mag dies auch nicht im Sinne dieses klar referierenden und sich von wissenschaftlicher Trockenheit fernhaltenden Buches gelegen sein, so wäre es doch wünschenswert gewesen, mit der Anzahl der Abbildungen nicht so sparsam umzugehen und die lebendige Beschreibung besonders der weniger bekannten Bauten auch im einzelnen zu illustrieren. Dies gilt vor allem für die mittelalterlich-islamischen Denkmäler, die infolge der Gepflogenheit, bei den offiziellen Kunstkommissionen in solchen fremden Gebieten den klassischen Archäologen an die Spitze zu stellen, gewöhnlich zu kurz kommen. Doch sollen etwaige Unterlassungssünden der Fachorganisation dem Verfasser nicht in die Schuhe geschoben werden, es ist vielmehr ausdrücklich zu betonen, daß dieser für die eigengesetzliche Schönheit und das geschichtliche Werden gerade der islamischen Denkmäler keinen weniger offenen Blick zeigt als für die der griechischen Kultur. Freilich ist für den den gesamten Umkreis der bildenden Kunst im Auge behaltenden Spezialforscher manches anders zu werten als es hier auf Grund der auch noch durch die neuere Literatur verbreiteten Ansichten geschieht. Nur insoferne der in den abendländischen Gebieten arbeitende Kunsthistoriker geneigt ist, solchen Ansichten allzuleicht Glauben zu schenken, soll hier — ohne den Autor selbst dafür verantwortlich zu machen — einiges herausgegriffen werden. So sind die Folgen des Thiersschen Pharoswerkes daran zu erkennen, wenn das türkische Minarett mit dem christlichen Kirchturm und mit der antiken kapitälgeschmückten Säule in genetischen Zusammenhang gebracht wird. Daß hier uralte, iranisch-indische Voraussetzungen vorliegen könnten, von denen aus vielleicht schon die antiken Denkmalsäulen angeregt worden sind, das widerspricht freilich der geläufigen europazentrischen Schulmeinung. Ebenso zeigt sich heute immer klarer, daß die Kuppel, und zwar in Verwendungsart und Form, wie sie in der türkischen Moscheearchitektur, aber auch bereits in der frühchristlichen Kirchenarchitektur des Ostens und später erst des Westens auftritt, daß diese Kuppel kein „westliches", sondern ein bodenständig iranisches Element ist, das im Gefolge der Türken in die ganze islamische Welt

getragen wurde. Gerade Damaskus bietet dafür entscheidende Belege. Damit gerät aber auch die geläufige Ansicht, daß die osmanische Kunst nichts anderes als etwa die Mischung arabischer und byzantinischer Elemente sei, sehr ins Schwanken, um so mehr als sich herausstellt, daß eine entscheidende Übernahme und zugleich Fortbildung byzantinischer Typen durch die Osmanen erst verhältnismäßig spät und durch ihre eigene Entwicklung lange vorbereitet erfolgte. (Vgl. meinen Aufsatz, Jahrg. 1919, Heft 7 dieser Zeitschrift.) Schließlich sei noch darauf verwiesen, daß die Ansicht, das Auftreten des Stuckornaments in Damaskus (ein solches wurde in einer Türbe der Vorstadt Salihie von der deutschen Kunstkommission gefunden) sei auf einen westlichen (spanisch-maurischen) Einfluß zurückzuführen, wohl kaum haltbar ist, wenn man an die große Verbreitung des Stucks in Zentralasien, an die neuen Funde (E. Diez) in Churasan und an die starke Verwendung dieses Materials unter den Abbasiden (Samarra) und im Gefolge der Türken (Tuluniden, Mameluken) denkt. Dies nur das Wichtigste von allgemein kunsthistorischer Bedeutung. — Was die Denkmäler von Damaskus im besonderen anlangt, so gibt K. zunächst eine Beschreibung des von der deutschen Kunstkommission (Wiegand, Watzinger, Wulzinger) während des Krieges neu aufgenommenen antiken Tempelbezirkes und der Omajadenmoschee, ferner die der Stadtmauern und der Zitadelle, die an sich einer Monographie wert wären. Von den islamischen Bauten zwischen 10. und 13. Jahrhundert wäre eine Aufnahme oder Beschreibung auch des Inneren sehr wertvoll gewesen. Ich weiß nicht, wie weit da die deutsche Kunstkommission eingegriffen hat; sicherlich hätte sich zur Zeit der Waffenbrüderschaft dazu Gelegenheit ergeben. Meine Versuche 1912 blieben wegen dem damals durch die Ereignisse aufgestachelten Fanatismus meist erfolglos. Von den osmanischen Bauten (Sinanie, Tekkie) ist die letztere auf Betreiben Dschemal Paschas einer Restaurierung unterzogen worden. Der letzte Teil des Buches schildert das moderne Damaskus. — Wenn diese für einen weiteren Leserkreis bestimmte Stadtbeschreibung auch nicht als Forscherarbeit gewertet werden will, so gibt sie doch auch dem Wissenschaftler Anregungen genug, und erweist vor allem die Notwendigkeit, dieser Hauptstätte der mittelalterlichen Kunst des Islam — auch mit Aleppo und Jerusalem sind wir nicht besser daran, trotzdem sie fast jeder Forschungsreisende berührt — eingehendere Beachtung zu schenken.

H. Glück.

DIE BAUHÜTTE des späten Mittelalters, ihre Organisation, Triangulatur-Methode und Zahlensymbolik. Von Geh. Baurat Dr. Ing. J. Haase, „Die Kelle". Verl. Angermann & Werner, München 1919.

Ausgehend von den Anregungen Georg Dehios und A. v. Drachs erläutert Haase die Dorfkirche von Radfeld und die Hoferkapelle zu Rattenberg in Tirol im Rahmen einer baugeschichtlichen Würdigung dieser Bauwerke als Typen für die Bauhütte des Inntals, durch Anwendung der Triangulaturmethode. Die mittelalterlichen gotischen Kirchenbauten sind mit seltenen Ausnahmen nur durch die in den Bauhütten herangebildeten Baumeister entworfen und ausgeführt worden. Der Besuch der Arbeitsstätte und besonders der eigentlichen Bauhütte war den Fachleuten, fremden Meistern und Steinmetzen nur unter den zeremoniellen, eigenartigen Begrüßungen und nach Aufräumung der Innenräume gestattet, um vor der Neugierde Unberufener geschützt zu sein und den Besucher des eigenen Faches in seiner rechtmäßigen Zugehörigkeit zum Verbande der Bauhütte erkennen zu können. Nur wer den streng vorgeschriebenen Entwicklungsweg unter einem Bauhüttenmeister zurückgelegt hatte, wurde an einem Sakralbau beschäftigt, jeder andere konnte von keiner Hütte, da diese sobald als möglich verständigt wurde, angestellt werden. Bei strenger Strafe verboten die Hüttenordnungen, selbst einfache technische Kenntnisse oder geometrische Konstruktionen einem Nichtmitglied der Hütte mitzuteilen; um so mehr behielt der Meister seine Kenntnisse und Methoden für sich. Durch die sogenannte „Quadratur" und „Triangulatur", die gleichartig im Grundriß, Schnitt und äußeren Gestaltung durchgeführt wurde, wendeten anscheinend die Bauhütten der Gotik uns heute ganz ungeläufige Methoden an. Der Verfasser überträgt dieses Verfahren, das von Dohme, Dehio und A. v. Drach in feinsinniger Weise wiedergefunden und veröffentlicht worden ist, auf ganze Bauwerke. Ausgehend von der Abmessung der Chorbasis bestimmen sich die einzelnen Proportionen und Maße im Grundriß, Schnitt und Aufriß durch ein System von gleichseitigen und rechtwinklig-gleichschenkligen Dreiecken auf Grund einfacher geometrischer Konstruktion. Die Auswirkung der Methode der Triangulatur, die ihrerseits auf Zahlensymbolik fußt, verfolgt der Verfasser in großen Zügen zurück über das römische Christentum bis in die Antike und den Orient. Wie die Graphostatik für den konstruirenden In-

genieur unserer Tage das Kriterium für die rationelle Richtigkeit seiner Entwürfe bildet, so wendete der alte Baumeister der Gotik statt Kräfteplan und Seilpolygon seine eigenartigen, geometrischen Dreieckskonstruktionen und seine Zahlensymbolik zur Nachprüfung seiner künstlerischen Entwürfe an, um der Harmonie der einzelnen Abmessungen und damit des rhythmischen Zusammenklingens im ganzen Bauwerk sicher zu sein. Wenn eine Disziplin dieser Art dem Lehrplan der heutigen Architekturhochschulen und Kunstakademien eingegliedert werden könnte, so würde nach Ansicht des Verfassers des Buches dieser Weg der Kunst einen neuen Impuls, für die Ästhetik des Entwerfens und Bauens aber eine feste Basis erreichen lassen. Wolf.

HERMAN SÖRGEL, Einführung in die Architektur-Ästhetik. Prolegomena zu einer Theorie der Baukunst. 258 S. — München, Piloty u. Loehle 1918.

Dieses Buch des Münchener Regierungsbaumeisters Herman Sörgel ist in seiner klug überlegenden Sachlichkeit und seinem gegenwartsfrohen Gestaltungswillen eine der bedeutendsten Erscheinungen unserer neuen wissenschaftlichen Kunstliteratur. Die Beherrschung der stofflichen Voraussetzungen, der baukünstlerisch schöpferischen Erfahrungen wie der philosophisch analytischen Kritik, ist hier in einer Weise Ausdruck geworden, daß wir tatsächlich in dieser Arbeit die lang ersehnte Architekturästhetik unserer Zeit begrüßen dürfen[1]). Eine diskursiv sorgfältige und genaue Behandlung des so mannigfaltigen Materials und der intuitive Sinn für das Wesen aller Baukunst, die räumliche Gestaltung der Wirklichkeit, finden sich in wissenschaftlich schöner Vereinigung hier zusammen.

Vor allem ist sehr zu loben, daß Sörgel nicht von einem fertigen ästhetischen Lehrsystem ausgeht, in das dann die Baukunst, koste es, was es wolle, hineingezwängt wird. Sondern daß er vielmehr die Architektur in ihrer ganzen realen und idealen Mannigfaltigkeit, mit ihrem tatsächlichen Komplex künstlerischer und zwecklicher Eigenschaften sich ihre Ästhetik gleichsam aus sich selbst herausbilden läßt. Diese Vielseitigkeit in der Auffassung des Kunstwerks trennt nicht mehr nach jenem alten erkenntnistheoretischen Schema das bildende Gefühl von dem begreifenden Verstand und dem handelnden Willen, sondern faßt alles in der spontan gegebenen Einheit der menschlichen Seele zusammen, in der nun die vielfältigsten Verknüpfungen und schöpferischen Berechnungen herüber und hinüber wirken. Auch die Dreiheit, nach der Sörgel methodisch das Werk der Baukunst analysiert: die stimmunggebende Seele, der kausal begründende Verstand und das anschaulich gestaltende Gefühl erscheint in ihrer ständigen Wechselwirkung als ein für den Architekturbetrachter von vornherein bestehendes Ganze. Dadurch bekommt das ästhetische Objekt der Untersuchung etwas wahrhaft Universelles, das dem wirklichen Bauwerk mit seiner reichen Mannigfaltigkeit ganz verschieden gerichteter Potenzen und Qualitäten durchaus entspricht.

Der Münchener Philosoph Moritz Geiger hat in seiner „phänomenologischen Ästhetik" den phänomenalen oder Erscheinungscharakter aller Kunst dargetan: das Kunstwerk ist als Wirkungsresultante von ästhetischem Subjekt, dem Betrachter, und ästhetischem Objekt, dem formal zu erfassenden Gegenstand, zu begreifen. Das einzigartige geistige Fluidum, welches sich zwischen beiden spannt, die seelisch-sinnliche Brücke zwischen diesen zwei Polen, verwirklicht sich als „ästhetisches Objekt", für das der betrachtende Mensch genau so unumgänglich notwendig erscheint wie der Gegenstand der Betrachtung. Für einen ästhetisch Gefühllosen besteht ein Raffaelbild nicht als Kunstwerk, höchstens als Gegenstand: das Kunstwerk wird erst im lebendigen Genuß der Betrachtung als phänomenales Objekt. Ebenso ist eine Baukunst ohne gebrauchende Menschen undenkbar: die Baukunst muß in ihrer Räumlichkeit nicht nur erschaut, sondern stets aufs neue erlebt und aus einem geistigen Bewußtsein heraus gestaltet werden.

Man kann den Zweckgedanken nicht aus dem Wesen der Baukunst, einem ästhetisch-philosophischen Vorurteil zuliebe, wegdisputieren, ohne den Gegenstand der Betrachtung selbst aufs schwerste zu vergewaltigen[1]). Nur muß die ästhetische Betrachtung immer danach streben, den äußeren, materiellen Zweck in einen inneren, künstlerischen umzudenken und dadurch die gefühlsmäßige Einheit von Stofflichem und Geistigem herzustellen. Die seinerzeit von Alois Riegl auf-

(1) Ich betone: unserer Zeit, d. h. unseres raummäßigen oder „konkaven" architektonischen Kunstwillens.

(1) Auch in den sog. „freien Künsten" wirken stets solche außerästhetische Zwecke: in Kirchenkunst, musikalischer, dichterischer wie bildnerischer, die Heiligkeit und die Frömmigkeit im Porträt und der Vedute die gegenstandsgetreue Ähnlichkeit, in der dramatischen und der lyrischen Poesie politische oder philosophische Absichten, u. ä. mehr.

gestellte und von dessen größerer Jüngerschar, zu denen auch der jetzt mit Unrecht so in Mode stehende Worringer gehört, enthusiastisch übernommene These der Feindschaft des „Kunstwollens" zu den bloß „materiellen Bedingungen" des Stoffes, des Gebrauchszwecks und der Technik weist Sörgel mit gutem Fug zurück, zum mindesten für das Gebiet architektur-ästhetischer Untersuchungen. Seine sachverständige Objektivität hat die funktionelle Verknüpfung der baukünstlerischen Wirkungspotenzen erkannt, in der alle drei menschliche Fähigkeiten, empfindende Seele, der logische Verstand und die sinnliche Wahrnehmung, zum Ausdruck gelangen: die Seele, indem sie das Räumliche in seiner Ganzheit musikalisch belebt, durchdringt, der Verstand, indem er die Kausalitäten des Zwecks, der Stofflichkeit und der Technik aus seiner Erfahrung heraus logisch neu entwickelt, die sinnliche Anschauung endlich in dem wesentlich optischen Erlebnis der Form, welches Hildebrand und seine Schule wie auch Wölfflin als einzigen Inhalt der Architekturästhetik gelten lassen wollten: Die tiefe Harmonie der allgemeinen geistigen Funktionen, wie sie sich in dem vollendeten Bauwerk offenbart, ist eben diesem unfruchtbaren Formalismus niemals aufgegangen[1]).

Baukunst ist der räumlich gefühlsmäßige Ausdruck lebendiger Zwecke. Architektonisches Verständnis bemißt sich also vor allem nach der Fähigkeit starker raummäßiger Auffassung. Die ist aber sowohl beim Publikum wie in den Fachkreisen der Kunstkritik noch viel zu wenig ausgebildet: am häufigsten ist die malerische Einstellung der Architektur gegenüber zu finden, welche streng an der Fläche und dem rein Flächenmäßigen hängt, welche das Räumliche aber „als ein Quälendes", Beunruhigendes durchaus abweist. Solche Anschauung hat ihre Formulierung z. B. bei Wilhelm Worringer, in „Abstraktion und Einfühlung", gefunden, der einseitig von dem Erlebnis des graphischen Blatts, der linearen Zeichnung, des Ornaments ausgeht und daraus sich seine gesamte bildende künstlerische Systematik herleitet. Bereits weniger primitiv ist die Hildebrandische Auffassung, die mit ihrer plastischen Kunstlehre sich vielfach schon dem räumlichen Wesen der Architektur nähert: Heinrich Wölfflin steht mit seiner Behauptung von der Baukunst, welche körperliche Gestaltung der Massen sei, noch ganz unter ihrem Einfluß. Der von August Schmarsow zuerst mit besonderem Nachdruck verkündete Satz „Architektur ist Raumgestaltung", die einzig gegenstandsgemäße Auffassung der Baukunst, findet nun bei Hermann Sörgel ihre ausführliche Darlegung und gründlichsten Einzelbeweis, eine wissenschaftliche Tat von eminenter theoretischer und praktischer Fruchtbarkeit.[1])

Hildebrands berühmtes „Problem der Form" hat mit seiner Lehre von der Reliefauffassung des sichtbar zu gestaltenden Kunstwerks solch allgemeinen Eindruck ausgeübt, daß auch die Architekturbetrachtung bisher vorzugsweise von dieser Lehre abhängig war. Deshalb erscheint die umfassende Widerlegung Sörgels sehr berechtigt, daß es in der Baukunst im Gegensatz zur Plastik niemals auf das Konvexe ankommen kann, welches durch Wegschneiden von einem gegebenen festen Steinblock entsteht — per forza di levare, wie Michelangelo die Arbeit des Bildhauers gelegentlich kennzeichnet —, sondern vielmehr auf das Konkave, das räumlich Hohle, das durch ein Herumbauen, durch ein Aufstellen von Wänden um einen inneren Luftraum wirklich wird — per forza di porre. Und damit wird das Wesen der Architektur von der Außenfassade in die Gestaltung des Innenraumes verlegt: nicht wie bei Hildebrand ist die vordere Fläche, die gedachte Reliefebene, das beim Gestaltungsvorgang Richtung- und Maßgebende, von der aus durch ein langsames Wegnehmen die erwünschte Form entsteht, sondern die hintere Fläche der glatten Wand, vor die die Raumelemente, die einzelnen Architekturglieder, allmählich gestellt werden und so dem Gesamtraum künstlerische Vielfältigkeit und formalen Ausdruck verleihen. — Ist der bewohnte Innenraum Ausgangspunkt aller architektonischen Gestaltung — und auch die ägyptische Pyramide,

(1) Schon August Schmarsow wandte sich in seinen verschiedenen Untersuchungen über „Raumgestaltung als Wesen der architektonischen Schöpfung" gegen die unverbesserliche, formalistische Beschränktheit gewisser schulmeisternder Hildebrandianer, wie Hans Cornelius u. a., die ein Kunstwerk nur insofern gelten lassen, als es — im rationalistischen Sinn — „Gestaltung für das Auge" ist. Schmarsow und mit ihm die ganze neue ästhetische Richtung, also auch Hermann Sörgel, wollen dagegen für das Kunstwerk den gesamten Organismus als mitwirkend anerkannt wissen: Bildende Kunst ist mehr als bloße „Gestaltung fürs Auge", — Gestaltung für die ganze Seele.

(1) Ein sehr lehrreiches Beispiel für die Entwicklung der modernen Architekturästhetik bietet auch die kunstgeschichtliche Betrachtung des Städtebaus: Der Begründer dieses Faches, Camillo Sitte, sieht sich 1889 Plätze und Straßen noch ausschließlich als „malerische Stadtbilder" an. Adolf Hildebrand und von ihm abhängig Wölfflin und Karl Hocheder wollen — in den späten 90er Jahren — schon wesentlich plastische Beziehungen im Sinn eines gut abgestuften Reliefs im Stadtbau erkennen, während erst A. E. Brinckmann 1908 mit seinen vielseitigen durchschlagenden Sonderuntersuchungen auch hier der absoluten Raumidee zu vollem Siege verhilft.

der Behälter der Königsleiche, der griechische Tempel als Cella des Götterbildes, werden überzeugend von Hermann Sörgel als solche Wohnräume gedeutet —, auf welche Weise läßt sich dann die scheinbar plastische Außenform des Bauwerks im Sinn der konkaven Raumgestaltung erklären?

Wie es einen eng begrenzten „Raum von innen" gibt, so besteht auch ein ausgeweiteter „Raum von außen", der die Beziehungen zu den benachbarten Gebäuden herstellt im Städtebau, die Beziehungen zu der gesamten umgebenden Landschaft in der Landschaftsarchitektur. Mit Recht wird in den künstlerisch bewußten Stadtbauanlagen, den symmetrisch empfundenen Straßen und Plätzen der großartigen Barockperiode, die uns A. E. Brinckmann wieder neu belebt hat, der Höhepunkt der architektonischen Raumkunst gesehen: Diese Paläste sind die Wände, die Straßenmündungen die Türen eines prachtvollen Hypaethralsaales. Aber auch das scheinbar denkmalhafte Architekturwerk, wie die stereometrisch geschlossene Pyramide in der Wüste Sahara, das spitz zum Himmel ragende gotische Münster zwischen den Giebeldächern der mittelalterlich nordischen Stadt, das als breite Masse auf den Wellenhügeln des deutschen Mittelgebirges geschichtete Bismarckdenkmal, wollen als starke Hinweise auf das Raumganze, die landschaftliche Umgebung mit dem Himmelsgewölbe als konzentrierendem Abschluß, aufgefaßt werden: darum gleichen sie sich individuell dem jeweiligen Landschaftscharakter an in einem — um ein Stichwort Theodor Fischers zu gebrauchen — besonderen „Mimikry der Architektur". Und durch diese lebendigen räumlichen Hinweise erscheint nun die Baukunst schlechterdings als Gestalterin der gesamten sichtbaren Außenwelt ohne Unterschied des Maßstabs. — Mancherlei praktische Folgerungen ergeben sich aus dieaer räumlich beherrschten Architekturästhetik: die Hausform wird von innen aufgebaut. Ebenso werden Straße und Platz grundsätzlich als Hohlräume gedacht, um die die Häuserwände sich aufstellen. Diese Wandungen sind in ihrer umschließenden Funktion das erste, nicht aber „das Denkmal", das eine vergangene polytechnische Periode zum geistigen und realen Mittelpunkt ihres stadtbaulichen Schaffens gemacht hat, usw.

Dadurch daß Sörgel die ganze menschliche Seele als Subjekt des architektonischen Gestaltens annimmt, nicht nur im Sinne der alten philosophischen Schulästhetik jene Teilfunktionen des „Gefühls" oder der irrationalen „Empfindung", vermag er auch alle die materiellen Faktoren der Technik, des Baustoffs und des Gebrauchszwecks in einen logisch notwendigen Zusammenhang mit dem formalen Gestalten der Baukunst zu bringen.

Schon Broder Christiansen hat 1909 in seiner „Philosophie der Kunst" auf das so Wesentliche dieser materiellen Faktoren für den künstlerischen Gesamterfolg hingewiesen, die weit mehr, weit positiveres bedeuten als bloße „Reibungskoeffizienten" nach der Anschauung Riegls. Welche Rolle sie in unserer lebendigen Architektur spielen, erkennt man sofort bei einem Überblick über die modernen Schaffensgebiete des Eisenhochbaus, der Betonarchitektur, des Industrie- und Geschäftsbaus. Die konstruktive und materialgemäße Folgerichtigkeit ist deshalb auch ästhetische Forderung, weil der Verstand neben Gefühl und Sinnlichkeit ebenfalls bei der Beurteilung des baukünstlerischen Werks beteiligt ist und seine streng kausalen Forderungen auf Gruud seiner gesamten praktischen Lebenserfahrung stellt. Natürlich muß die Materie „Form" werden, aber gerade darin liegt ein Hauptreiz architektonischer Betätigung, diese Fesseln zur Kunst umzuwandeln. Nur das dem tektonischen Kampf entrückte Ornament ist reine Gefühlssache, die verstandesstrenge Logik von Material, Konstruktion und Zweck macht vor seiner irrational anschaulichen Sinnlichkeit Halt.

Die Architektur bedarf im Gegensatz zu den anderen Künsten einer lebendigen Ergänzung im Menschen, im Bewohner. Dies Verhältnis läßt sich nicht vergleichen mit dem neutral zurückstehenden Betrachter in den optischen oder dem passiven Hörer in den akustischen Künsten. Es ist viel intensiver, stärker, personell wesenhafter. Erst wenn das Haus bewohnt ist, von Menschen wimmelt, seinen mannigfaltigen Sachzwecken aktiv dient, ist es vollendet. Zuvor ist es nur eine Schale ohne Kern. — Das ist die tiefere Bedeutung des Zweckproblems in der Architektur, die Angleichung an die historisch gewordene Kultur in ihrer ganzen geistig-wirklichen Mannigfaltigkeit. Wieder ist es der kritische Verstand, der bei der Betrachtung des Architekturwerks fragt, ob diese notwendige Gleichheit von Zweck und Form auch erfüllt und der organische Zusammenhang von Innen und Außen hergestellt scheint, ob sich kein Widerspruch zwischen historischer Gestaltung und modernem Gebrauchszweck, zwischen dem realistischen Grundzug unseres heutigen Lebens und der akademisch abstrakten Gestalt erhebt? Ebenso stellt der Genius loci seine fest bestimmten Forderungeu gegenüber der optischen Bauform, der seelischen Stimmung des Gebäudes,

den geplanten Zwecken: Die Architektur hat sich zeitlich und örtlich, national der individuellen Volkskultur anzuschmiegen, falls ein „Stil" entstehen soll. Auch Sörgel ist der Ansicht, daß diese geforderte Harmonie zwischen inneren und äußeren Zwecken, zwischen Schönheit und Lebenswillen, heute zuerst wieder in Deutschland Erfüllung gefunden hat, weshalb Deutschland zweifellos als Führer anzuerkennen ist im architektonischen Stilwollen der Gegenwart.

Die früheren ästhetischen Betrachtungen der Architektur haben mit akademischem Vorurteil nur ihre formalen Seiten gewertet, die für sie so wesentlichen realen Faktoren aber als „unkünstlerisch" ausgeschlossen. Ohne das Objekt in seinem Sonderwesen erkennen zu wollen, haben sie daher seine Einheit zerstört, dualistisch zerspalten, lediglich auf Grund einer sachfremden philosophischen Doktrin.

Diesen Zwiespalt haben die heutigen Lehrstätten der Architektur, die Technischen Hochschulen, verwirklicht, indem sie einerseits die akademische Formensprache im historischen Entwurf und als kunstgeschichtliche Vorlesung um ihrer selbstwillen lehrten, andererseits angewandte Naturwissenschaft, Mathematik und Mechanik ohne lebendige Anschauung vorbrachten. Gerade jetzt, wo nach dem Krieg die Menge verantwortungsvoller Bauaufgaben unser wartet, wir aber mit Materialien wie mit Menschenkraft und -talenten gleichermaßen sparsam umgehen müssen, regen sich deshalb die Stimmen nach einer Reform des bisherigen architektonischen Unterrichtsbetriebs: Theodor Fischer hat in den „Flugschriften des Münchner Bundes" ein Heft „Für die deutsche Baukunst" (2. Heft, Oktober, München 1917) erscheinen lassen, und der Baudirektor von Hamburg und frühere Professor der Architektur an der Technischen Hochschule zu Dresden, Dr. Ing. Fritz Schumacher, schrieb in den Heften des „Deutschen Ausschusses für Erziehung und Unterricht" einen vielseitig abwägenden „Beitrag zum Aufstieg der Begabten" über „Die Reform der künstlerischen Erziehung" (Heft 3, Leipzig 1918). — Beide Schriften wollen die grundsätzliche Einheit der Architektur und des Kunstgewerbes, die auf der Raumgestaltung beruht, in den Mittelpunkt des Unterrichts gestellt wissen. Wie Konstruktion, Statik und Marterialienkunde nicht als abstrakte Mathematik oder als reine Chemie und Mineralogie wissenschaftlich gelehrt werden dürfen, sondern stets nur im konkreten Zusammenhang und im Hinblick auf die Praxis der Bauausführung, so ist auch die Geschichte der Formen lediglich als großzügige Darstellung der Raumentwicklung vorzutragen. Die Kunstgeschichte an den Technischen Hochschulen ist prinzipiell eine andere Disziplin als die der Universitäten: nicht auf wissenschaftliche Analysen, wie sie der Stilkritiker des Museums später zu machen hat, kommt es hier an, sondern auf künstlerische Synthesen im Sinn des modernen, raumschaffenden Baumeisters.

Auch dieser pädagogischen Richtung unserer schöpferischen Architektur die philosophische Begründung gegeben zu haben, ist ein weiteres Verdienst des so verdienstreichen Buches von Herman Sörgel. Fritz Hoeber.

EHLERS, ERNST, Hans Döring, ein hessischer Maler des 16. Jahrhunderts. Frankfurt a/M. 1919. Baer & Co. (IV, 86 S. gr. 8°, mit 42 Tafeln.) M. 100.—.

Die Arbeit eines Zoologen, der hier aus Liebhaberei sich auf kunstgeschichtlichem Gebiet betätigt. Wertvoll an der Untersuchung ist die Herausstellung der Tatsache, daß ein Hans Dürer zugeschriebenes und H D gezeichnetes Gemälde (eine Hl. Sippe in Pommersfelden) und einige Porträts von Mitgliedern der gräflich Solmsschen Familie auf Grund der Übereinstimmung des Monogramms mit demjenigen auf den Handzeichnungen im Dresdener Wappenbuche, die nachgewiesenermaßen von Hans Döring stammen, diesem angehören. Es werden des weiteren ihm zugewiesen Zeichnungen in der handschriftlichen Kriegsordnung des Grafen Reinhard Solms und des Ritters Beymelburg von 1545 (München, Staatsbibl. Cod germ. 3663), mit den Darstellungen der Vertreter der Kriegsämter, die sich, z. T. verändert in Einzelheiten, als Holzschnitte im ersten bis dritten Buche der 1559 bis 1560 gedruckten Kriegsbeschreibung des erstgenannten Verfassers der Kriegsordnung wiederfinden, ferner zwei Holzschnitte in der Darmstädter Handschrift des Reinhard Solms von 1547 und einige Holzschnitte in dem „Gesprech eynes alten erfarnen Kriegszmans und bawmeysters mit eynem jungen hauptmann" von 1535, ferner ein Einblattdruck mit der Ansicht der Stadt Lich von 1546 in Stockholm, vermutungsweise endlich das Triptychon über dem Altar der Schloßkirche in Mansfeld. Eine kurze Übersicht über die Lebensdaten des Künstlers, soweit sie zu ermitteln waren, beschließt den Text, dessen Hauptteil die mit übertriebener Genauigkeit vorgenommene Beschreibung der Gemälde und der gezeichneten und geschnit-

tenen Kriegsämtervertreter ausmacht. Das Ergebnis: Die Kunstgeschichte wird um ein Material bereichert, das eine derartig kostspielige Reproduktion nicht wert ist. Döring steht in seiner frühen Zeit unter dem Einfluß Cranachs und später unter dem der Donauschule. Seine Arbeiten sind für den Kulturhistoriker sicher von größerem Belang als für die Kunstgeschichte, für die diese Arbeiten einer Größe minderen Ranges keinen Wertzuwachs bedeuten, es sei denn, daß man ihn darin erblicken will, daß es dem Verf. gelungen ist, in dem Meister H D Hans Döring festzustellen und über seine Tätigkeit Klarheit zu schaffen. Unverständlich bleibt dem Ref., wie man es bei dem heutigen Stande der Wissenschaft noch verantworten kann, sehr leicht erreichbare Kunstwerke auf Grund von Photos und Beschreibungen auszweiter Hand ohne Autopsie wissenschaftlich verwerten zu wollen; denn der Verf. hat es nicht für nötig gehalten, sich vor den Originalen der Bilder selbst ein Urteil zu bilden, sondern verläßt sich auf mehr oder minder gelungene Lichtbilder und auf Beschreibungen, die er sich von anderen hat machen lassen. Diese Art der Kunstforschung fordert den schärfsten Widerspruch heraus. Unverständlich bleibt uns auch, wie der Historische Verein für das Großherzogtum Hessen, anscheinend ohne sich vorher von dem Werte dieser Arbeit zu überzeugen, einer solchen Dilettantenarbeit seine Unterstützung gewähren konnte. O. Pelka.

MORITZ STÜBEL, Chodowiecki in Dresden und Leipzig. Das Reisetagebuch des Künstlers vom 27. Oktober bis 15. November 1773. Zweite Auflage. Dresden 1920. Lehmannsche Verlagsbuchhdlg. (Lehmann & Schulze).

Es ist ein sehr erfreuliches Zeichen, wenn von einem solchen Bijou, wie wir es hier vor uns haben, in kurzer Zeit eine neue Auflage nötig wird. Die erste Auflage ist 1916 erschienen, die zweite folgte nach vier Jahren nach. Ob Chodowiecki im Ansehen unserer Kunstfreunde gestiegen ist, möchte schwer zu sagen sein. Will man lediglich nach den letzten Versteigerungen seiner Werke gehen, so möchte die Frage bejaht werden, doch dürften die allgemeinen Preissteigerungen im Kunsthandel mit in Rechnung zu stellen sein. In jedem Falle hat die liebenswürdige Gabe, die hier in mustergültiger Weise und (trotz der schlechten Zeiten!) in vornehmster Ausstattung dargeboten wird, Anerkennung gefunden. Und sie verdient sie auch. Der Herausgeber, der sich die Erforschung der sächsischen Kunstgeschichte der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, in der noch so viel zu tun ist, in dankenswerter Weise zur Aufgabe gemacht hat, gibt hier ein von Chodowiecki geführtes Reisetagebuch heraus, das sich in Kösener Privatbesitz befindet und dessen Urschrift in französischer Sprache, die der Künstler sehr liebte, abgefaßt ist. Die Übersetzung ist glücklich und auch ganz im Sinne der Zeit. Die Einleitung und die zahlreichen, als Anhang angefügten Personalnotizen, die für Leser, die in der Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts nicht zu Hause sind, dringend notwendig sind, zeugen von großem Fleiß und von eingehender Sachkenntnis. Sie bieten auch wissenschaftlich wichtige Hinweise, für die man dem Herausgeber, der das Dresdner Hauptstaatsarchiv genau kennt, dankbar sein muß. Den auf Seite 80 von Chodowiecki erwähnten „barbouilleur" Streithammer habe auch ich trotz allen Suchens, auch im hiesigen Archiv, nicht nachweisen können. Um einen ganz unbedeutenden Menschen kann es sich nicht handeln, da von seiner Hand ein Epitaph in der Paulinerkirche stammt; aber auch vermuten läßt sich kein Name. Wie das Rätsel zu lösen ist, vermag auch ich vorläufig nicht zu sagen. Von der vom Herausgeber in der Einleitung auf Seite 8 erwähnten Reise Chodowieckis nach Dresden und Leipzig im Jahre 1789 gab es in der ehemalig Engelmannschen reichen Sammlung von Briefen Chodowieckis an Anton Graff einen sehr interessanten Brief vom 6. Juli 1789 über den Leipziger Aufenthalt, den ich erstmalig in den Schriften des Vereins für die Geschichte Leipzigs, VII. Bd., 1904, S. 285 ff. bekannt gemacht, dann auch in der Zeitschrift des Deutschen Vereins für Buchwesen und Schrifttum 1918, Heft 1/2, S. 9 habe abdrucken lassen. In der Steinbruckerschen Veröffentlichung der Briefe Chodowieckis, deren erster Band bis 1786 reicht, findet er sich noch nicht.

Julius Vogel.

E. K. STAHL, Die Legende vom hl. Riesen Christophorus in der Graphik des 15. u. 16. Jahrhunderts. München 1920. (J. J. Lentnersche Buchhandlung.)

Das Buch hat drei Hauptabschnitte, in denen der anonyme Kupferstich und Holzschnitt des 15., die Christophdarstellung bekannter Meister des 16.—18. Jahrhunderts in Deutschland und den Niederlanden und der Christoph in der Graphik Italiens und Frankreichs im 15. und 16. Jahrhundert behandelt werden. Voraus geht eine Ein-

leitung und den Schluß bildet ein ausgezeichneter kritischer Katalog.

Die Einleitung geht etwas kurz auf die Entwicklung der Christophorusidee ein und zeigt deren verstandesmäßige Allegorisierung in der Reformation und Renaissance. Der Verfasser schickt weiter einen Überblick über das frühmittelalterliche Christophbild, den unbewegten Duecentotyp- und die Typenwandlung und Typengenealogie voraus. Der Verfasser will da nachweisen, daß die Wirkung des Dargestellten bei den frühen Fassungen ausschließlich in den Beschauer, die der späteren in die Darstellung selbst verlegt wird. Also hie abstrakt — hie illusionistisch. Die Begründung dieser gegensätzlichen Auffassung der Aufgabe fehlt — oder ist wenigstens zu knapp. Abzulehnen ist die Ansicht, daß eine eigene Sehweise die Unterschiede veranlaßt habe. Dieser Wölfflinsche Grundirrtum, der auf einer materialistischen Auffassung der Kunst beruht (19. Jahrh.!), macht das Buch auch sonst stellenweise unzureichend. Der Verfasser geht dann auf das Werden des bewegten Profiltyps (des gotischen) der Christophdarstellung gegenüber dem unbewegten Frontaltyp (dem romanischen) ein. Der Verfasser sieht seine Themabeschränkung auf die Graphik — natürlicher- und selbstverständlicherweise — nicht als eine bindende und einengende an und schickt deshalb einige aufhellende Worte über die Wechselbeziehungen zwischen Graphik und Malerei usw. voraus, die er in großzügiger Weise befolgt. Im ersten Hauptteil werden die Fassungen der anonymen Meister motivisch behandelt. Es kann kein Zweifel sein, daß dieser Teil des Buches lange nicht so hoch steht wie der zweite. Allerdings lagen hier die Schwierigkeiten des ungenügend durchforschten und geklärten Gebietes als Knüppel im Wege. Es ist klar, daß gewisse Probleme, der Typ an sich, das Riesenmäßige etwa, die Gruppe, die Kindesdarstellung, die Landschaft usw. immer wieder vorkommen, und daß es scheinbar die Hauptaufgabe ist bei der Behandlung einer kollektivistischen Kunst, das Werden und die Wandlungen dieser Kernprobleme aufzuzeigen. Vor allem auch, um der Gefahr der Wiederholung nicht zu erliegen. Daß diese Gefahr nicht besteht, beweist aufs glänzendste der nach Künstlern jedes einzelne Werk analysierende und interpretierende zweite Hauptteil des Buches. Es bleibt als Begründung für die Methode der Hinweis auf die ganz andersartige Schaffensweise dieser kollektivistischen Kunst, bei der Einzelpersönlichkeit und Leistung zurücktreten. Dies eine Behauptung ohne Stützen! Es mag sehr schwer sein, festzustellen, wo diese oder jene Neuerung „erfunden“ ist. Aber das ergibt sich mehr oder weniger von selbst — genau wie in späteren Zeiten — wenn man die chronologische Abfolge eindeutig aufgestellt hat. Und das muß doch heute zu machen sein — und der Verfasser hat es im Kataloge mit einer großen Sachkenntnis, Kritik und Sicherheit auch getan. Der Künstler des Einzelholzschnittes Schr. 1355 — der frühesten Christophorusdarstellung im Holzschnitt — oder der mächtig expressive des Berliner Blattes (Lehrs, Berlin 10) sind doch wahrhaftig andere „Individualitäten“ als ein H. Aldegrever oder B. Beham meinetwegen, und ihre Werke verdienen es nicht als membra disiecta zerrissen da und dort unter einem Stückchen Problem so oder so unterzutauchen. Und was den Großen recht ist, ist den Kleinen — meine ich — aus Ehrfurcht vor der Totalität und dem Organischen jedes Kunstwerks — die keine sind: Kopien usw. bringt man immer unter — billig. Und dann: Ein Buch hat doch auch einen Zweck. Ich nehme den Fall: ich habe in der Praxis, in einer Vorlesung usw. etwas mit dem Einzelholzschnitt des Berliner Kupferstichkabinetts Schreiber 1357 zu tun. Dann sehe ich im Katalog, daß ich auf S. 16, 21, 26, 27, 35, 37, 43, 44, 53, 54, 57, 58, 69, 108, 142, 146 etwas finde. Das ist furchtbar! Gewiß zusammenfassende Untersuchungen nach den Problemen haben gerade für solche Zeiten etwas Gutes. Aber nie allein!

Wie ich schon andeutete, ist der zweite Hauptteil des Werkes anders angelegt. Im großen und ganzen eine vorzügliche Leistung. Nur wo es die Rücksicht auf die Ansichten des „hochverehrten Lehrers“ erfordert, nicht. So z. B. bei Dürer. Der herrliche expressive Holzschnitt des Christoph mit den Vögeln in der Luft kommt schlecht weg gegenüber dem von 1511, und gar erst gegen die glatten renaissancemäßigen sog. Meisterstiche. (Es ist ein Jammer, daß ausgerechnet Wölfflin das Dürerbuch geschrieben hat.) Daß es nur ein Sichbeugen ist, geht aus dem Verständnis hervor, das der Verfasser für die prachtvollen expressiven Blätter eines Altdorfer, U. Graf usw. beweist. Nur so kann man auch den Vorwurf gegen „das Nach-Innen-Gerichtete der deutschen Natur, das stets ein Hemmnis war nach der Seite unmittelbarer, frei-natürlicher Emanation“ verstehen. Das ist echt Wölfflinisch. Aber bar jedes Verständnisses für die beste aller unserer Gaben und die entscheidenste für alle wahren deutschen expressiven Kunstwerke. Man dürfte solchen An-

schauungsübeln bei unserer jungen Generation nicht mehr begegnen — oder sie sollte den Mut haben, eine ungültige „Autorität" abzuschütteln. Die beigegebenen Tafeln nach italienischen Fassungen des Themas, die im Texte eine sehr sorgfältige Behandlung finden, hätten eigentlich genügen sollen, zu erkennen, was echte, erlebte — und was erdachte, mit der kalten Hand gemachte Kunst ist und wo die wirklichen Hemmnisse liegen.

V. C. Habicht.

F. KOEPP, Archäologie I. Einleitung, Wiedergewinnung der Denkmäler. Mit einer Abbildung im Text und acht Tafeln. Zweite, durchgesehene u. erweiterte Auflage. Berlin und Leipzig 1919. Samml. Göschen. 100 S.

Koepps Archäologie ist 1911 in erster Auflage in 3 Bändchen erschienen; die neue Auflage ist auf 4 Bändchen berechnet; das zunächst erschienene 1. Bändchen handelt in der Einleitung über Begriffsbestimmung und Abgrenzung der Aufgaben der Archäologie gegen Philologie und Kunstgeschichte, im Hauptteile von den Erhaltungsbedingungen der Denkmäler, ihrer Wiederentdeckung durch Reisen und besonders durch die Ausgrabungen des letzten halben Jahrhunderts und schließt mit einem Überblick über die Museen. Das 2. Bändchen soll die Beschreibung der Denkmäler bringen, das 3. ihre Erklärung, das 4. ihre Zeitbestimmung und kunstgeschichtliche Einordnung. Der Verfasser denkt sich als Interessentenkreis in erster Linie die Studierenden der Philologie — es ist ja aus Vorlesungen für diese erwachsen —, dann aber auch jenen weiteren Kreis von Gebildeten, der für die Ziele und Aufgaben der Archäologie Interesse hat, ohne jedoch irgend richtige Vorstellungen über ihr Wesen und ihre Leistungen zu besitzen. Diesem Zwecke dient zweifellos die flüssige Sprache und die anregende Behandlung, ihm widerspricht aber der oft ganz esoterische Charakter der Darlegungen und Andeutungen, die gelegentlich nur ein enger Kreis von Wissenden recht bewerten kann, so bei der warmen Verteidigung W. Dörpfelds, bei den Worten über die Erwerbung der archaiischen Göttin in Berlin, bei Erwähnung von Forschern oder allgemeinen Hinweisen auf deren Werke, bei denen sich ein Anfänger unmöglich etwas denken kann (z. B. Pigorini, Orsi, Koldewey-Puchstein). Bei Literaturverweisen sollten in erster Linie allgemein zugängliche Handbücher, die dann von selber weiter führen, herangezogen werden. Im übrigen ist die Tatsache, daß eine zweite Auflage sobald nötig wurde, die beste Empfehlung für Koepps Archäologie.

Edmund Weigand.

JAHRBUCH des Vereins für christl. Kunst in München (e. V.), IV. Band. München 1919: im Verlag des Vereins und im Kommissionsverlag der Lentnerschen Buchhandlung (Ernst Stahl) in München. 4°. 101 Seiten, 85 Abbildg. M. 12.—.

Der nunmehr als Vereinsgabe erschienene vierte Band, der sich würdig seinen Vorgängern anschließt, bietet wieder eine Fülle von Beiträgen aus verschiedenen kunstgeschichtlichen Gebieten und muß als eine wertvolle Ergänzung der wissenschaftlichen Literatur über bayerische Kunstgeschichte bezeichnet werden. Reiches Bildermaterial ist dem Text beigegeben.

Franz Wolter schreibt über den bisher wenig bekannten „Meister Ulrich Wolffartzhauser", Augsburgs größten Bildhauer des 15. Jahrhunderts, dem wir neben dem bekannten Hochgrab der Eheleute Hirn im Dome zu Augsburg eine Reihe hervorragender Plastiken und Grabmäler in Augsburg, Nürnberg sowie insbesondere eine überlebensgroße Tonfigur des hl. Benedikt verdanken. — Der inzwischen leider verstorbene Max Fürst berichtet „Über Kunstwerke und deren Schicksale" und bedauert lebhaft die oft in unverstandener Weise vorgenommenen Restaurierungen und Verbesserungen bedeutender Kunstwerke. — Dr. Hans Buchheit steuert einen Beitrag bei über Hans Pleydenwurffs „Bildnis des Kanonikus Schönborn", das er als eines der besten deutschen Gemälde des 15. Jahrhunderts bezeichnet, und Eugen Abele, Freising berichtet von einem hervorragenden Altarwerk der Kölnischen Schule aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts. Ein dem Namen nach bisher unbekannter Künstler, Kaspar Wönsam von Worms tritt damit in „das wohlverdiente Licht der Kunstgeschichte ein." — Eine für die bayerische Kunstgeschichte besonders bemerkenswerte Arbeit bringt Dr. Michael Hartig über „die Hirsauer Kunst in Bayern" und beweist wie dieses Kloster durch seinen berühmten Abt Wilhelm (1069—91) tonangebend für die ganze Baukunst in Bayern und darüber hinaus geworden ist. Auch über die Hirsauer Kunstreform selbst erhalten wir interessante Aufschlüsse aus der tüchtigen und von tiefgründigem Studium zeugenden Arbeit, an der keiner, der sich mit bayerischer Kunstgeschichte, wie der Geschichte der Architektur überhaupt be-

faßt, vorübergehen kann; „gerade darin, daß die von Hirsau ausgehenden Ideen Richtlinien gegeben haben, welche zum Gemeingut ganzer Länder wurden und gleichsam von selbst deren Bauten bestimmten, liegt die unvergängliche Bedeutung dieser Reformkunst." — „Maria mit dem Kinde im Wechsel der künstlerischen Auffassung in der bayerischen Plastik des 14.—16. Jahrhunderts" betitelt sich ein weiterer reich illustrierter Beitrag Franz Wolters, in dem er köstliche Proben aus dem reichen Bestand bayerischer Plastik gibt. — Zwei Berichte über die Vereinsausflüge nach Schliersee-Weyarn sowie nach Diessen machen uns mit der Kunstgeschichte der dortigen Klosterbauten näher vertraut und reihen sich in ihrer Gediegenheit würdig dem übrigen Inhalt des prächtigen Buches an, dessen Besitz für jeden Freund und Forscher alter Kunst unerläßlich ist.

Hch. Hagen.

HERMANN HEFELE, „Das Gesetz der Form". Briefe an Tote. Verlegt bei Eugen Diederichs in Jena 1919.

Hermann Hefele, der die reine Objektivität, das edle Maß, die Überwindung der Eigenpersönlichkeit predigt, zeigt sich in seinen Briefen an große Verstorbene (an Goethe, Petrarca, Michelangelo, Dante usw.) als heimlicher Subjektivist. Er drängt den Wehrlosen (man erlebt es mit Schaudern) nicht nur seine philosophischen Ansichten, sondern auch die kleinen Erlebnisse, Bitternisse, Kümmernisse und Glückseligkeiten seines nicht allzu breiten, persönlichen Lebens auf. Man ängstigt sich förmlich bei der Vorstellung, wie überlaufen die großen Geister dieser Erde im Jenseits sein würden, wenn jeder der Tausenden von Lebenden, denen sie Offenbarung, Hilfe und Entwicklungsmöglichkeiten gegeben haben, zu ihnen käme, um sein kleines Ich gegen das ihre zu setzen. Hefele, der Mann der Form, benützt manche Kapitel zu ganz weitläufigen Exkursionen in seine privaten Empfindungen, für die ein Interesse bei den fiktiv angeredeten Meistern so wenig wie beim Leser vorausgesetzt werden kann.

Mit den Waffen des Jesuitismus kämpft Hefele gegen jeden freiheitlichen Begriff, gegen naturgewachsene Sinnlichkeit, gegen das Ideal der autonomen Sittlichkeit, gegen jedes pantheistische Naturgefühl und jede sittliche Zielsetzung. Im Kapitel an Macchiavelli über das Politische muß er die Weltanschauung der Romantik erst zum Popanz machen, um sie zu bekämpfen.

Dabei wimmelt seine Philosophie von Widersprüchen. Bald ist der allgewaltige Drang der Natur, das organische Leben, als etwas durch die Form zu Überwindendes gesetzt, bald wird von der reinen Natur und der „Wirklichkeit" als höchster Offenbarung gesprochen. Zum Problem, das zur Diskussion und auf dem Titelblatt steht, zum „Gesetz der Form" wird weder eine geschlossene Deduktion, noch eine klare Analyse, geschweige denn eine Synthese gegeben. Man lese nur das Kapitel über Michelangelo. Die Kardinalfrage, ob Michelangelos eigenmächtiger, gigantischer Wille den Anstoß zur barocken Entwicklung gegeben oder der Barock, die Überwindung der Formfunktion durch ihre Übersteigerung, im Gesetz der Zeit gelegen habe, wird nur gestreift. Der Autor begnügt sich Gotik und Barock mit schulmeisterlichen Werturteilen anstatt im Hinblick auf ihre kulturgeschichtliche Notwendigkeit abzuwandeln. Er streut als einzige Äußerungen von Eigenart nur psychologische Entdeckungen, wie folgende ein, die sapientis sat: (von der Renaissance) „Denn das laute Sinnenglück war nicht das Wesen dieser ehrlichsten aller Zeiten sie trug es nur als keuschen Mantel über den Wunden ihrer Seelen" und an Michelangelo „Aber, ich kann mir auch denken, daß ein Jubeln durch Eure Seele ging, wenn Ihr daran dachtet, daß Ihr die Luft atmen durftet, in der Lorenzo de'Medici und Giuliano della Rovere lebten, daß Ihr die Sonne sahet, die auch Leonardo und Raffael leuchtete, und den Boden tratet, über den Macchiavelli und Ariosto schritten."

In einem Brief über den „Sinn des Künstlerischen" an Hugo Wolf spielen die Beziehungen Hefeles zu einem Freunde Wolfs, zu Hugo Feist, die größte Rolle. Wenn die Erörterungen über die Persönlichkeit des jovialen und künstlerischen Hugo Feist überhaupt eine Beziehung zum Wesen des Künstlerischen haben, so kommt sie in diesem Aufsatz kaum zur Geltung.

Der Verfasser, der im Sinne seiner Überzeugung eine rhetorische Sprache von feiner, feierlicher Grandezza übt, benützt doch jede Gelegenheit bis zum Schelten, gegen Gesinnungen zu eifern, die seiner Empfindung unverständlich sind. Man ist beinahe versucht diesen Grimm gegen eine für ihn unergründliche Welt psychoanalytisch zu erklären. Es scheint der innerste Sinn und der fortwährende Trieb seiner Arbeit die Verteidigung einer starren und begrenzten Persönlichkeit gegen freiere Begabungen zu sein, die ihn verletzt haben müssen: „Verzeihen Sie, Hochverehrter, ich falle in leeres Schelten. Aber wüßten Sie, wie sehr ich schon unter dieser Art von Menschen zu leiden

hatte, die mit ihren aufgedunsenen, muffigen Seelchen und ihrem geistigen Armeleutegeruch auf allen Lehrstühlen und Kanzeln sich breit und laut machen, auf allen Bühnen und in allen Museen, in Journalen und Büchern, in den Salons und auf den Straßen, weiß Gott, Sie gäben mir recht und teilten meine Meinung, daß mitunter ein erlösendes Schimpfwort eher am Platze ist als mühselige Bekehrungsversuche."

Von bemerkenswerter Selbsterkenntnis finden wir folgenden Satz, den Hefele am Schluß eines Schillerschen Aufsatzes setzt: „Und gerne bekenne ich, daß ich mein Innerstes arm und leer, dürftig und eng gefunden habe, und daß ich um jedes Steinchen froh bin, diese Öde zu füllen und zu beleben." Sascha Schwabacher.

LEO PLANISCIG, Die Estensische Kunstsammlung. Bd. I. Anton Schroll & Co., Wien 1919.

Durch den Tod des Erzherzogs Franz Ferdinand gelangte die sogenannte Estensische Kunstsammlung an die Wiener kunsthistorischen Museen. Noch während des Krieges wurde, auf Betreiben Schlossers, mit der Katalogisierung begonnen. Nun liegt der erste Band, die christlichen Bildwerke umfassend, vor. Er ist von Leo Planiscig bearbeitet. Planiscig war auf Grund seiner Vorarbeiten über venezianische Plastik des 14. Jahrhunderts und der Hochrenaissance besonders geeignet, die Katalogisierung dieser Abteilung zu übernehmen, deren wichtigste Bestände aus der Sammlung Obizzi im Schlosse Cataio in den Euganeischen Hügeln stammen, also aus dem Gebiete der ehemaligen Republik Venedig. Es ist ein Treppenwitz der Weltgeschichte, daß dieser Katalog einer fast rein italienischen Sammlung, von der große Teile erst in den letzten Jahren nach Wien verbracht worden waren, das einzige allen wissenschaftlichen Anforderungen entsprechende gedruckte Inventar darstellt, das bisher eine Wiener Sammlung veröffentlicht hat. Hier sind zum erstenmal alle (im ganzen 467) Stücke nicht nur gut abgebildet, sondern auch ausführlich beschrieben und in dem ihnen zukommenden Zusammenhang eingeordnet. Damit reiht sich diese Veröffentlichung den Plastikkatalogen von Berlin, Nürnberg, Köln, Münster, Stuttgart als gleichwertig an.

Die Zahl der älteren christlichen Bildwerke der Estensischen Sammlung ist gering. Zu ihnen gehören: Ein hl. Menas, wohl aus der Menasstadt, doch von dort lange vor der Expedition Kaufmann entführt. Einige venezianische Altinelle des 13. Jahrhunderts. Die Reliefplatten des hl. Panteleimon und einer betenden Maria, beide byzantinisch beeinflußt. Ein im Klassizismus des 19. Jahrhunderts überarbeiteter Altar mit Darstellungen des thronenden Heilands und zweier Heiliger. Eine vielleicht rheinische Kreuzgruppe in Zellenschmelz. Auch eine durch Kettenknoten verbundene Folge von Säulen, die Planiscig der Zeit um 1350 zuweist, möchte um der zeichnerischen Behandlung des Ornamentes der Kapitelle willen noch in das 13. Jahrhundert zu rücken sein.

Der Reichtum der Estensischen Sammlung an venezianischer Bildnerkunst des 14. Jahrhunderts wird von keiner anderen Sammlung übertroffen. Es sind, abgesehen von einer thronenden Muttergottes (Nr. 51), nicht viel bedeutende Arbeiten darunter; die meisten sind Bruchstücke von Grabmälern; aber die Stilentwicklung des 14. Jahrhunderts bis zu den Masegne läßt sich gut an ihnen verfolgen. Es ist ein großes Verdienst Planiscigs, die einzelnen Werke in den noch in den Kirchen Venedigs und Paduas erhaltenen Denkmälervorrat eingeordnet zu haben. Eine weiße Marmormaria des frühen 15. Jahrhunderts (Nr. 82), diesen Arbeiten als vermutlich französisch angereiht, möchte eher in der Mailänder Dombauhütte entstanden sein. Ein Alabasteraltar mit Darstellungen aus dem Leben der heil. Katharina von Alexandrien wird, obgleich er zufällig ein eng verwandtes Gegenstück in S. Catarina in Venedig besitzt, mit Recht als englische Exportarbeit gekennzeichnet; er gehört zu den englischen Arbeiten um 1470, die minder zahlreich sind, als man neuerdings annimmt.

Auch die Renaissance ist in der Sammlung mit guten Arbeiten vertreten. Nr. 91 zeigt eine marmorgefaßte Bronzemadonna des Donatello, bisher nur in einer alten Stuckwiederholung des Berliner Kaiser Friedrich-Museums bekannt. Ein Bronzeamor (Nr. 181) dürfte Werkstattarbeit des Donatello sein. Die Robbiawerkstatt ist mit einer Reihe glasierter Tonbildwerke vertreten. Den Hauptanteil steuert auch hier Venedig und die Terra ferma bei. Von Pietro Lombardi besitzt die Sammlung einen Verkündigungsengel, von Tullio unter anderem wohl das beste seiner Doppelbildnisse, von Riccio ein bronzenes Tintenzeug mit einer Satyrfamilie, von Andrea Bregno ein Bildnis des Papstes Sixtus IV., von Antico zwei Taten des Herkules aus einer größeren Folge; sie waren bisher nur in Wiederholungen der Sammlung Piot bekannt. Jacopo Sansovino und sein Kreis, Vittoria und Campagna sind mit wichtigen Arbeiten in der Sammlung vertreten. Etwa

die Hälfte der gesamten Bestände umfaßt die reiche Plakettensammlung.

Der einzige Mangel, der diesem Kataloge vorzuwerfen ist, betrifft die Ordnung; man sucht vergeblich nach einem Ordnungsgrundsatze. Die angeblich rheinische Zellenschmelzgruppe (Nr. 180) wird als Bronze neben dem Amor der Donatellowerkstatt eingereiht. Die Bronzemadonna des Donatello aber muß man unter Nr. 91 suchen. In ihrer unmittelbaren Nachbarschaft findet man den spätgotischen englischen Alabasteraltar, der mit ihr zusammengeordnet ist, weil er gleichfalls dem 15. Jahrhundert angehört. Man darf weder äußerlich nach Jahrhunderten gruppieren, noch nach Materialzusammengehörigkeit, wie es die Kunstgewerbler älterer Observanz machen, sondern man muß formal Zusammengehöriges in Gruppen vereinigen. Auch der Mangel eines Ortsregisters vermindert die Brauchbarkeit des Kataloges. Julius Baum.

LEOPOLD OELENHEINZ, Frankenspiegel, Bd. I. Mit vielen Abbildungen und Zeichnungen. Verlag Hugo Bonsack, Koburg.

Der Frankenspiegel von Oelenheinz ist ein Buch, durch das der Verfasser den Beweis liefert, daß er nicht bloß ein hervorragender Kunstkenner und Altertumsforscher, sondern nach den besten alten Vorbildern auch ein vielseitiger Meister, Architekt, Zeichner, Dichter, Schriftsteller und Geschichtsschreiber in einer Person ist. Seine Darstellungen, die sich in bunter Reihenfolge hauptsächlich auf Ortschaften, Gebäude, Ereignisse und Persönlichkeiten aus dem ehemals Koburgischen Lande erstrecken, lesen sich selbst da, wo es sich um trockene Ausgrabungen und Baubeschreibungen handelt, ähnlich wie Feuilletons, die nicht ermüden, sondern anregen. Die „Blicke in die Unterwelt von Königsberg in Franken" bringen uns überraschende Belege für die Tatsache, daß auf der Baustelle der von Oelenheinz wieder hergestellten Marienkirche, eines wundersam gotischen Bauwerkes aus dem 15. Jahrhundert, ein Gräberfeld und ein romanisches Bauwerk, sich befand. Das Gräberfeld erweckt die Erinnerung an die schon von von Tazitus erwähnten Kämpfe um die Salzquellen.

Oelenheinz fand bei der Wiederherstellung der Marienkirche in der Tiefe auch Überreste eines romanischen Baues, die darauf schließen lassen, daß hier der Hof stand, in dem der Befehlshaber der Grenzwache seinen Sitz hatte.

Den Königsberger Burgenbau behandelt Oelenheinz in einem eigenen Kapitel und erwähnt hierbei auch die alte Sage, in der von einer Regina Franconica als der Gründerin die Rede ist. Diese Sage bezieht sich aber sicher nicht auf das Bergschloß, sondern auf das viel ältere Castellum und den romanischen Saalbau. Daß Oelenheinz die Sage auf den Bergfried bezieht, widerspricht nicht jener Annahme, denn bei den meisten alten Burgen unseres Landes hat der Bergfried schon lange gestanden, bis die Burg errichtet wurde.

Mit Recht bezweifelt Oelenheinz, daß Königsberg eine königliche Pfalz war. Eine solche erscheint auch nicht im Verzeichnis der kaiserlichen Palatien. Aber Königsberg war der Sitz einer Reichsvogtei und die Grafen von Henneburg waren die Reichsvögte und Burggrafen ebenso wie in Schweinfurt, Würzburg und anderen Orten des Frankenlandes. Der Markgraf Heinrich von Königsberg, der im Jahre 1195 auf einem vom Kaiser Heinrich VI. zu Nürnberg veranstalteten Turnier erscheint, ist zweifellos der gleichnamige Herzog von Istrien oder Meran, ein den Hennebergern nahe verwandter Edelmann, wie denn überhaupt die Herren von Andechs, Diessen, Meran, Plassenberg, Henneberg, die Markgrafen von Schweinfurt und die Grafen von Babenberg enge zusammenhingen. Auch der Bamberger Bischofsstuhl war zumeist mit Sprossen aus diesen Häusern besetzt.

Oelenheinz hat das Verdienst, auf diesen verwandtschaftlichen Zusammenhang neuerdings die Aufmerksamkeit gelenkt zu haben. Überhaupt wird in Franken die Arbeit des Koburger Architekten als eine wertvolle Bereicherung der einheimischen Geschichtskunde anerkannt.

Anton Memminger

MAX EISLER, Historischer Atlas des Wiener Stadtbildes. Arbeiten des Kunsthistorischen Instituts der Universität Wien (Lehrkanzel Strzygowski), Bd. XVI. Mit 50 Doppeltafeln in Photolithographie und Lichtdruck sowie 18 Textabbildgen. Verlag der Deutschösterreichischen Staatsdruckerei. Wien 1918. Gr. Folio. M. 320.—.

Wie es möglich war, dies in Papier, Druck und Tafeln glänzend ausgestattete Werk gerade in den schwersten Kriegsjahren und der noch schwereren Zeit des Waffenstillstandes fertig zu stellen, erscheint fast wie ein Wunder. Wenn man doch hoffen dürfte, daß sich solche wissenschaftlichen

Veröffentlichungen auch in Zukunft fortsetzen ließen! Jedenfalls ist die Stadt Wien zu beglückwünschen, daß sie zu dem monumentalen und bisher nicht übertroffenen Werk ihrer Geschichte, das der Altertumsverein in einer Reihe stattlicher Foliobände herausgegeben hat, nun auch diesen historischen Atlas als sichtbares Zeichen seiner ruhmreichen Vergangenheit erhält. Veröffentlichungen ähnlicher Art gibt es noch für einige wenige deutsche und außerdeutsche Städte; nur daß, wenigstens von deutschen Städten, die hier in Betracht kommen, keine sich eines so glänzenden Äußeren erfreuen kann. Auch das ist neu, daß das Werk nicht von einer historischen Gesellschaft herausgegeben ist, sondern vom kunsthistorischen Institut der Universität. Das Gebiet der Denkmäler im heutigen Sinne des Wortes gehört fraglos in hohem Maße auch der Kunstgeschichte an, und seit sich das Wort, das ich einst geprägt hatte, der Grundriß einer Stadt sei der monumentalste Ausdruck seiner Geschichte, auch unter den Vertretern der Kunstgeschichte an den Hochschulen Anerkennung gefunden hat, kann auch der Stadtplan so gut, wie der Grundriß einer Kirche oder eines Palastes in das Interesse der Kunstgeschichte fallen, insofern er planmäßig gedacht ist und mit bestimmten Formen arbeitet, die sich wiederholen. Aber dieser Gesichtspunkt allein würde zur Erklärung der Tatsache schwerlich ausreichen, daß grade ein kunsthistorisches Institut sich bereit finden ließ, den historischen Atlas einer Stadt mit so reichen Mitteln herauszugeben. In der Tat kommt noch etwas besonderes hinzu. Sobald der Grundriß einer Stadt nicht bloß in den Linien des Reißbretts oder im Boden abgesteckt besteht, sondern mit Gebäuden besetzt wird und körperliche Gestaltung gewinnt, erscheint er für das Auge in eine Anzahl von Stadtbildern aufgelöst, die nicht bei einzelnen Gebäuden stehen bleiben, sondern sich zu höheren Gruppeneinheiten zusammenschließen. Insofern Straßen- und Platzbildung täglich entstehen können, sind sie unstreitig Sache der ausübenden Baukünstler, aber sobald sie abgeschlossen sind, sei es in der Vergangenheit, sei es auch in der Gegenwart, werden sie sofort Gegenstand der forschenden, abwägenden, urteilenden Wissenschaft. Und so ist es mit besonderer Freude zu begrüßen, daß das vorliegende Werk nicht bei bloßen Grundrissen und bei Fernansichten stehen bleibt, sondern ebenso die Vogelschau berücksichtigt, die aus der ebenen Planung sogleich zu faßbarer Raumkunst ausgreift, insofern ja Raumkunst sich nicht auf Innenwerte beschränkt, sondern die Außenwerte mit umspannt. „Wien als Ganzes in seiner künstlerischen Wirkung, die Stadt selbst also als Kunstwerk genommen", das ist, wie Strzygowski im Vorwort sagt, das Ziel, das im Werke verfolgt werden soll. „Die Stadt ist ein Spiegel des künstlerischen Geistes der Bewohner in den verschiedenen Schichten, das Gesamtergebnis der geistigen Regsamkeit dieser in einer Siedlung vereinigten Gesellschaft". — „Die Auseinandersetzung mit Boden, Lage, Flüssen und Bergen muß endlich zu dem Augenblicke führen, in dem man beginnt, das Ganze von Natur und Menschenwerk als Einheit zu sehen und künstlerisch auszugestalten. Es gibt ein Wesen der Stadt, eine künstlerische Persönlichkeit". Aber freilich, wenn diese Gedanken uns die Erklärung dafür geben, daß ein kunsthistorisches Institut der Herausgeber ist, so beschränkt sich die Brauchbarkeit des Atlas keineswegs auf die Kunstgeschichte. Das ist ja bei allen Arbeiten, die sich auf das Werden und Sein einer Stadt erstrecken, das Schöne, daß auch Historiker, Rechtshistoriker, Geographen, Siedlungsforscher, Volkswirtschaftler und Architekten in gleichem Maße dabei beteiligt sind, daß ein wirkliches Fortschreiten auf diesem Gebiete nur möglich ist, wenn man stets auf die Nachbarwissenschaft Bezug nimmt und sich wenigstens soweit in die andere Wissenschaft einarbeitet, daß man weiß, worauf es dieser im Rahmen der Gesamtarbeit ankommt. Gleichwohl will, wie Eisler selbst sagt, das Werk mit allen beschreibenden und erklärenden Untersuchungen, welche die Stadtbauforschung dem alten Stadtkörper widmet, letzten Endes doch dem modernen Städtebauer, der schaffenden Gegenwart und einer besseren Zukunft dienen.

In bezug auf Alter und Zuverlässigkeit der Grundrisse, Ansichten und Vogelperspektiven kann sich wohl keine Stadt mit Wien messen. Mit der Ansicht in Schedels Weltchronik und dem Rundbild des Niclas Meldemann von 1529, einem Holzschnitt, dessen Vorlage vom Stephansturme gezeichnet war, gewinnen wir freilich nur Einzelheiten von einiger Zuverlässigkeit. Aber gleich mit den Aufnahmen Augustin Hirschvogels und Bonifaz Wolgemuts von 1547 bekommen wir sicheren Boden unter die Füße, was angesichts der frühen Entstehungszeit von besonderer Bedeutung ist. Hirschvogel hat sogar seine Ansichten mit Maßstab versehen und mit diesen viel Schule gemacht, er hat auch Theodolit und Triangulationssystem zuerst angewendet. Übertroffen wird Hirschvogels Grundrißaufnahme noch von der Wolgemuts, die freilich ohne Hirschvogels technische Neuerungen nicht möglich war, dafür nun aber zum erstenmal alle

Grundstücke genau und in dem erstaunlichen Maßstabe von 1:800 verzeichnet. Für den Kunsthistoriker noch wertvoller ist Jakob Hoefnagels Vogelschau von 1609, die noch große Teile der mittelalterlichen Stadt im Bilde getreu festgehalten hat. Hoefnagel hat hiermit die erste Vogelschau für Wien geschaffen und damit zu weiteren Arbeiten dieser Art angeregt. Aber auch der große Grundriß Daniel Suttingers von 1683 mit Bezeichnung des Standes der verschiedenen Hausbesitzer (Maßstab 1:1750) und die Grundrisse Steinhausens von 1710 (Maßstab 1:870) und Nagels von 1770/3 (1:2600) sowie die Vogelschau von Suttinger (1683) und von Joseph Daniel v. Huber (1769/74, in 24 Blättern im Maßstab 1:1430, besonders aber die von 1785 in 9 Blättern im Maßstab 1:930) sind von größter Sorgfalt und Meisterschaft.

Das prächtige Werk verzichet grundsätzlich darauf, selbst das, was es bietet, wissenschaftlich auszuschöpfen, es will nur reines Quellenwerk sein, das einer ganzen Anzahl wissenschaftlicher Fächer Anlaß zu reicher Arbeit gewährt. Die Blätter werden genau beschrieben, die Entstehungsgeschichte sorgfältig festgelegt, alles, was über die einzelnen Meister zu erkunden war, zusammengetragen. Die 50 großen Doppeltafeln sind in Lichtdruck oder Lithotypie hergestellt. Ich darf es allerdings nicht verschweigen, daß der Atlas bei eingehenderen Untersuchungen das Herantreten an die Originale — und das sollte doch der Zweck sein — nicht überflüssig macht. Es sieht ja angesichts der üppigen Ausstattung fast unbescheiden aus, wenn ich nicht ganz zufrieden bin, aber die unvergleichlichen Stiche und Zeichnungen, die oft auf eine ganze Reihe von Blättern verteilt sind, nicht zum wenigsten die Ansichten wünschte man doch vielfach größer, damit man alle die unzähligen Einzelheiten deutlicher ablesen könnte. Der schöne Grundriß Suttingers von 1683 mit allen den Hausbesitzer-Eintragungen hätte umgezeichnet werden müssen, weil es nur so möglich geworden wäre, die Namen auch wirklich zu lesen. Und besonders wünschenswert wäre eine Umzeichnung des überaus wichtigen Grundrisses von Wolgemut gewesen, wenn hier die Wiedergabe Camesinas nicht ausreichte; denn das Original ist leider Ruine, aber in der Lichtdruckwiedergabe ist es überhaupt nicht zu benutzen. Bei einer Umzeichnung wäre auch eine Wiedergabe der Farben oder eine ganz neue Farbengebung möglich gewesen, durch die das Bild sofort erheblich an Klarheit und Brauchbarkeit gewonnen hätte. Aber ich möchte um alles in der Welt nicht undankbar gegenüber der großartigen Gesamtleistung erscheinen und deshalb klar und deutlich aussprechen, daß der Nutzen, den das Werk tatsächlich als Unterlage für weitere Forschungen bieten kann, ungewöhnlich groß sein wird, und daß Bearbeiter wie Herausgeber und alle die Männer, die sich ein Verdienst um das Zustandekommen des Atlas erworben haben, volles Lob beanspruchen dürfen. Eisler schließt seine „Einführung“ mit den Worten: „In schwerer Kriegszeit ist das Werk entstanden und es erscheint zu einer Stunde, in welcher trübe Aussichten die alte Kultursendung der Stadt Wien beschatten. Aber es wird, so hofft der Herausgeber, grade jetzt den Sinn zu einer günstigen Wendung der Verhältnisse wecken. Es wird nicht nur die Vergangenheit Wiens, deren Bild sich hier zeigt, zu neuen Ehren bringen, sondern der Lebensforderung dieser einzigartigen Stadt anschaulich dienen können: es wird draußen besseres Verständnis, zu Hause tätige Heimatsliebe hervorrufen, die an der wiedererstarkten und schöneren Zukunft Wiens mitbauen will und kraft der hier gewonnenen Einsichten auch mitbauen kann.“ Möchten trotz allem diese Hoffnungen in Erfüllung gehen, mit diesem Wunsche soll die Besprechung des wundervollen Werkes ausklingen.

P. J. Meier.

OSKAR HAGEN: Deutsches Sehen. Mit 64 Tafeln. München 192^. R. Piper & Co. M. 18.—, geb. M. 24.—.

Oskar Hagen, der Verfasser der ausgezeichneten, in Einzelheiten wohl angefochtenen, in ihrer Gesamtheit aber mustergültigen und tiefschöpfenden Monographie über Grünewald, versucht in diesem Buche das Wesen deutscher Bildanschauung und Form aus den Verschiedenheiten der Jahrhunderts und Künstlertemperamente herauszulösen und als eine konstante Größe für alle Zeit darzustellen. Die Anregung dazu gaben ihm zwei Bücher: Wölfflins „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe“, deren historisches horizontales Schichtungsprinzip ihn zu einer Aufstellung der senkrechten Scheidung (nach Nationalitäten) reizte, und zweifellos auch Worringers „Formprobleme der Gotik“, deren germanischen Gedanken er zu Ende denken wollte.

Nun erstreckt aber Worringer seine Untersuchungen über die Weite der ganzen Kunstentwicklung, beginnt bei dem urgermanischen „Geriemsel“ und setzt seine Idee der Gotik durch das ganze Mittelalter fort, bei neueren Gelegenheiten auch den Expressionismus hineinbeziehend

wie das nicht anders sein kann. Hagen aber beginnt erst bei Schongauer und endet eigentlich schon bei Rembrandt, mit einem Seitenblick auf das 19. Jahrhundert, in dem ihn lediglich Marées, Böcklin und van Gogh beschäftigen. Was er völlig vermeidet, und was dem Buche doch erst seinen inneren Wert für uns gegeben hätte, ist die Anwendung seiner Thesen auf die Kunst der Lebenden. Sehr schade! Man hätte gern, statt des Kontrastes zwischen Cézanne und Böcklin etwas über den des „romanischen Impressionismus" und des „germanischen" Expressionismus gehört. Denn die Vorkämpfer des großen Streites der Geister in der Gegenwart scheinen uns nicht Cézanne und Böcklin, sondern Cézanne und Munch zu sein; van Gogh spielt dabei doch nur eine Begleitrolle, etwa wie der entsprechend französische Renoir.

Aus dem reichen Labyrinth seiner Gedankengänge lassen sich etwa folgende Leitmotive herausschälen: Gegenüber der romanischen (zumal italienischen) Kunstform der Darstellung der Naturrichtigkeit, der edlen Geste, geht die deutsche Form auf eine Einseitigkeit des Empfindens, auf den „Ein-Ton" der Leidenschaft zurück, mit der die Kunst „aus der Natur gerissen" wird. (Diese Deutung des berühmten Dürerschen Wortes zeugt von einer wahrhaft genialen Einsicht: sie bedeutet eben allmächtige Subjektivität und Willkür gegenüber der Natur, und nicht den Naturalismus, der überflüssigerweise immer bei Dürer u. a. betont wird; denn gerade das Unnaturalistische bei ihm ist das Deutsche. Dies ist der darstellerische Kern bei Hagen, und man muß ihn im 5. Abschnitt selber nachlesen, um seine tiefe Wahrheit zu empfinden.) So setzt sich die pantheistische Naturempfindung der Deutschen (u. zw., muß man hinzufügen: zu allen Zeiten, nicht zum wenigsten in der Gegenwart, und nicht bloß im 16. Jahrhundert) in die Grundidee des Raums, in die Darstellung schrankenloser Raumeinheit um, aus der man alles deutsche Kunstwesen erklären kann; gegenüber dem an den isolierten Dingen durchgeführten „Maß" der italienischen und überhaupt romanischen Kunst. Die Mittel der Darstellung aber sind nach Hagen zweierlei: die Linie als Ausdrucksmittel und (nicht erst seit Altdorfer, muß man wieder hinzufügen) das Licht: dieses aber als geistiger Schöpfungsfaktor, nicht als Darstellungsmittel (wie bei den Impressionisten). Beides, graphische Grundform und Licht als Raumschaffendes, dienen letzten Endes nur der Darstellung geistiger Welten. Es ist schade, daß Hagen dabei so wenig auf die philosophischen Grundlagen dieser Empfindung und der Gegensätze zwischen germanischer und romanischer Gesinnung eingegangen ist. Denn das Einigende in all dem Formenchaos ist immer, und das herauszuheben erleichtert das Verständnis ungemein, der Gegensatz des rationalistischen Weltgefühls bei den Romanen gegenüber dem mystisch-pantheistischen bei den Deutschen. Daraus erklärt sich sehr einfach die Vorliebe für die abstrahierende Linie und die besondere Heiligkeit des Lichtes.

Ist die Frage nun bei Hagen sehr interessant und richtig gestellt: hie deutsche — hie romanische Form, so entbehrt ihre Beantwortung doch der Konsequenz wie der Klarheit. Das muß ausgesprochen werden trotz der rückhaltlosen Bewunderung, die man der Tiefe der Gedanken und der Intensität ihrer Durchführung zollen muß; trotz der reichen und vielfachen Anregungen, die von dem Buche ausgehen; und, vor allem, trotz des außerordentlichen Verdienstes in der Tendenz. Denn man kann nicht eindringlich genug betonen — und Hagen hätte das nicht in der Mitte des Buches so beiläufig anbringen dürfen, sondern als seine Basis am Anfang: daß uns deutsche Form als Erziehung unseres Sehens not tut und nicht die ewig klassische, italienische (auf der nicht nur die ästhetische Erziehung unserer Kunsthistoriker, sondern leider immer noch auch die unserer Jugend in den Schulen aufbaut). Daß Hagen es versäumt hat, dieses wichtigste Augenmerk als Leitmotiv in Methode und literarischer Durchführung obenan zu stellen; daß er der pädagogischen Wirksamkeit seiner vortrefflichen Gedanken durch ihre konfuse Anordnung und zu wissenschaftliche Durcharbeitung selber entgegengewirkt hat: das werden ihm gerade die am schwersten verzeihen, denen er, wie dem Referenten, wahrhaft aus der Seele gesprochen hat. Mit echt deutscher Schwere und Gründlichkeit ist hier eine herrliche Gelegenheit verpaßt, die vielleicht keiner so gut hätte ausnützen können als er. Man sollte sein Buch — wie es einmal für die Worringerschen, ach, so gelehrt geschriebenen Bücher vorgeschlagen worden ist — „ins Deutsche übersetzen". Möge er doch selber die Überwindung aufbringen, diese pädagogische Tat eines „volkstümlichen" Führers „zu deutschem Sehen" in leichtverständlicher Sprache mit praktischer Anordnung zu vollbringen! Er würde damit mehr für unsere künstlerische Kultur tun als alle Monographien über tote und lebende deutsche Künstler vermögen.

Paul F. Schmidt.

ADOLF BEHNE, Die Wiederkehr der Kunst. Kurt Wolff Verlag, München 1920.

Eine von leidenschaftlichem Jasagen und Bekennerwillen erfüllte, auf jeder Seite zum Widerspruch herausfordernde Schrift. Überzeugt von der Unvereinbarkeit von Kunst und Technik, glaubt Behne, daß die große Entscheidung zwischen „europäischem Technizismus und orientalischem Menschentum" fallen müsse, er glaubt an die Wiederkehr der Kunst, „denn es gibt nur eine Kunst, eben die Kunst. Ihr Erscheinen auf der Erde gleicht einer Seelenwanderung" (S. 37). Läßt man Antike, Mitteltalter, Ostasien, die Kunst unserer Zeit an seinem geistigen Auge vorüberziehen, so ist der Glaube an diese „eine" Kunst ohne weiteres erschüttert. Ebensoviel voneinander völlig verschiedene Haltungen der Seele sprechen daraus; jede von schöpferischem Trieb erfüllte Generation erzeugt ihre Kunst, die in ihrer Einmaligkeit und Einzigartigkeit nicht nur an Volk und Zeit, sondern mehr noch an ihren Schöpfer gebunden, so nie wiederkehrt.

Kubismus erscheint Behne als der einzige Ausweg aus dem Chaos und der Unkunst unserer Zeit, ihm fällt auch „die Aufgabe" zu „den Europäer zu ändern". Frägt man nach dem Wesen des Kubismus, so erhält man die nicht gerade erschöpfende Anwort: „Kubismus ist das, was wir aus ihm machen werden" (S. 38). An Stelle einer Definition des Kubismus erfahren wir die immerhin überraschende Tatsache, daß Scheerbart und Fechner die ersten Kubisten gewesen seien.

Scharf wird mit der Antike abgerechnet, deren Architektur aus „drei Horizontalen, drei Senkrechten und zwei Schrägen .... unser Herz eingekapselt und unser Auge verdorben" hat (S. 74). Statt Prienes und Magnesia studiere man Borobudor und Angkor-Wat, lese Paul Scheerbart statt Vitruv — damit wäre schon viel gewonnen.

Von allen Seiten wird jetzt mit Recht ein Vorstoß gegen den europäischen Dünkel gemacht, als wenn sich die Gesamtentwicklung der Kunst innerhalb der Schranken Antike-Renaissance und Barock abgespielt hätte, aber so sehr man von der Schönheit des Wunderlandes Indien erfüllt ist, so frägt man sich doch, was die Kunst durch den Gebrauch dieser neuen Krücke an Stelle einer alten gewänne? Auch Behne erkennt, daß dies noch keine „Erfüllung" wäre, Erfüllung bedeutet „Anschluß an das Volk". Masse ist „Neuland", nur sie „ein fruchtbarer" Humusboden für die Kunst, um den Weg zur Masse zu finden, möge man ruhig „zunächst den Kitsch bejahen", in den Laubenkolonien vor den Toren gäbe es „noch hier und da Bestätigungen der ursprünglichen Formenlust des Volkes", an diese spärlichen Überreste von Volkskunst gelte es anzuknüpfen, um „das Volk wieder produktiv zu machen" (S. 96).

Auch die Referentin glaubt an „die Wiederkehr der Kunst" und daran, daß die Menschheit an einer wahnsinnigen Mechanisierung krankt, die überwunden werden muß und werden wird. Der Überwinder war aber immer nur der große schöpferische Einzelmensch, der sein Ideal gegen die Zeit und gegen die Masse aufgerichtet hat. Er wird uns werden, auch wenn man nicht mit Behne seine höchste malerische Inkarnation heute in Paul Klee und — Zille bewundert.

Rosa Schapire.

MAX DERI, Die Malerei im 19. Jahrhundert. Entwicklungsgeschichtl. Darstellung auf psychologischer Grundlage. Zweite Aufl. Verlegt bei Paul Cassirer, Berlin 1920.

Dr. Deri, Monist, Positivist und Relativist, arbeitete vor Jahren die Theorie einer psychologischen Kunstlehre aus, deren Begriffe in dem neuen Werk zur Anwendung kommen sollen, damit sie ihre praktische Brauchbarkeit beweisen. Die Lehre wie das Buch ist streng wissenschaftlich! Selbstverständlich! — Aber was wollen wir unter Wissenschaft verstehen?

Deri versteht unter Wissenschaft, was noch die meisten darunter verstehen: sozusagen eine abermalige Aufräumung und übersichtliche Ordnung des alten Kramladens, der in seinem banal gegenständlichen Inhalte von den Vätern gehorsam übernommen wurde. Der eine führt die Ordnung nach diesem, der andere nach jenem Stichwort durch. — Deri hat also das neue Stichwort: „Kunstpsychologie" gefunden — und er behauptet, daß bei einer Ordnung nach diesem Stichwort nichts verloren gehen kann — aber ganz gewiß auch nichts Fremdes, nämlich Metaphysisches, sich in das Richtig-Wissenschaftliche, nämlich das Physische, Meßbare, Greifbare, Berechenbare einschmuggeln kann. Und das ist ja die Hauptsache!

Die Furcht vor dem Metaphysischen ist nichts als die Angst — die sehr begründete Angst! — daß die hübschen, niedlichen Kartenhäuser zusammenklappen, sobald man Ernst macht mit der Erfassung aller Wirklichkeit. Das allein aber scheint mir Aufgabe der Wissenschaft zu sein.

Die Schlagworte Physik und Metaphysik sind ja überhaupt abzulehnen. Es gibt nur Physik oder

nur — und das scheint mir der bessere Ausdruck — Metaphysik. Alle wirklich wissenschaftliche, d. h. absolut vorurteilslose Betrachtung, verfolgt die Erscheinungen bis zur Quelle — und liegt diese Quelle nicht hinter der Physik? Die betonte Trennung in die brave Physik und in die verfluchte Metaphysik beabsichtigt nur, die Aufmerksamkeit der Hörer und Leser im Vorhofe festzuhalten, weil sich der Vortragende oder Schreibende nicht getraut, in das Zentrum einzudringen — eben da er weiß, dort krachen seine Theorien zusammen. Deshalb wird der Vorhof als das Ganze behauptet.

Die Physik ist das „Vaterland" der Besitzenden, erfunden, um die Anderen an einem Zusammenschluß zu hindern, in dem man ihnen das „Ausland" verdächtig macht. Wenn nur alle an das „Vaterland" glauben, ist es leicht, zu herrschen Wenn nur alle sich vor dem Metaphysischen schütteln, ist es leicht, ein großer Mann der Wissenschaft zu sein.

Ja, der Begriff der Wissenschaft ist tief gesunken! — Deris Buch beweist es für die Kunstwissenschaft. Wenn jemand beweisen wollte, daß die Welt im Kern ihres Wesens banal ist, daß die Banalität der Sinn der Schöpfung sei — so könnte er Deri zum Kronzeugen berufen. — Allerdings — Ihre Erklärungen und Beweise klappen ausgezeichnet — ja, es ist alles so einfach und so ungeheuer patent, wie Sie es behaupten — aber doch nur, weil Sie selbst so einfach und so patent sind. Für uns Arme, für die es über dem Menschen noch eine Welt zu schauen gibt, sind die Dinge nicht ganz so klar.

Wer vom Banalen ausgeht, wird nicht weit über das Banale hinauskommen. „Der Künstler ist ein Mensch wie wir alle." Ach, freilich, er ist kein Wesen aus der 4. Dimension, kein somnambuler, zu uns verzauberter Marsbewohner, — er ist ein Mensch. Aber das Entscheidende ist, daß er ein Mensch ist — ein ganzer, erfüllter, wahrer Mensch. „Der Künstler ist ein Mensch" — den Satz hätten Sie schreiben können. Aber da fiel Ihnen die naturwissenschaftliche, positive Wahrheit ein, — kann sie jemand bestreiten? — „Menschen, Menschen san mer alle." Wenn Sie aber schon einen Nachsatz schreiben wollten, so dürfte er nur lauten: »Wie wir alle sein sollten." Mensch sein ist nicht nur eine wissenschaftliche Kategorie (zwei Beine, dickes Fell und aufrechter Gang), sondern auch eine Aufgabe.

Und weil Mensch sein eine Aufgabe ist, und weil Künstler sein eine Aufgabe ist, deshalb werden Sie mit Ihrem Relativismus hier glatt abfallen. Sie haben als Ihr Ideal immer betont: „Je constate; je ne juge pas." Konstatieren Sie nur weiter. —

Sie bekennen sich zum Relativismus. Alles ist relativ. Wunderbare Weisheit. Also auch der Relativismus. Also lebe das Absolute.

In der Kunst ahnen wir das Absolute. Es klingt sehr überzeugend für alle Bürger, die vor Zauberei, Taschendiebstahl, Bolschewismus und Metaphysik ungefähr die gleiche Angst haben, wenn ihnen gesagt wird: fürchtet euch nicht vor der Kunst. Sie ist nicht so schlimm, wie ihr denkt. Sie hat mit Gott nichts zu tun. Wir können ganz genau feststellen, welche Empfindungen ein Maler hatte. Das Bild ist nichts als die Summe seiner in Ölfarbe umgesetzten Empfindungen. Es fließt sonst nichts hinzu. „Der Mensch ist, was er ißt. Der Künstler drückt aus, was ihn beeindruckte. Einfache Gleichung." Fabelhaft! Es ist nur ein kleiner Fehler dabei. Der Künstler ist eben nicht ein Mensch wie wir alle. Sondern: Der Künstler ist der Mensch — ich könnte mit Alfred Brust sagen: der ewige Mensch. — (Verzeihen Sie, daß ich das von Ihnen so verpönte Wort „ewig" gebrauche. Aber ich habe keine Angst vor dem Metaphysischen, auch nicht, wenn Sie einen bissigen Hund davor legten). Das Kunstwerk ist mehr als eine Summe von Eindrücken — denn es ist „Form" (ich meine nicht „Rezept").

Diese Form kommt ihm — ohne Zauberei und Hexenspuk — von außen — sie ist kosmischen Charakters.

Die Wissenschaft, und nicht nur die Kunstwissenschaft, sollte sich den kosmischen Zusammenhängen zuwenden. Nehmen Sie doch den Menschen mit seinem bißchen Psyche nicht so furchtbar wichtig — zugegeben, daß auch das Inhalt der Wissenschaft sein kann — so ist es kindlich, sich darin Wissenschaft erschöpfen zu lassen. Die Psychologie ist allerdings Relativismus. Die Kunst ist Ahnung des Absoluten. Psychologische Kunstlehre also — — — eine trostreiche Bibel für bescheidene Gemüter. Adolf Behne.

E. W. BREDT, Albrecht Altdorfer. Hugo Schmidt Verlag, München. (Kunstbrevier Altdorfer.)

In diesem Büchlein steckt unendlich viel Arbeit. Das gesamte überreiche Material, das die Forschung seit dem Erscheinen von Friedländers grundlegender Monographie zusammengebracht hat, ist auf das gewissenhafteste verwertet und einem weiter zu ziehenden Leserkreis in anmutiger, wenn-

gleich nicht immer ganz leichtverständlicher Form zur bequemsten Handhabung dargereicht. Fast möchte man bedauern, daß so viel gediegenes Wissen, daß manche neue Tatsache in so zierlichen Druck, in solch bescheidenes Format sich zwängen lassen muß.

Die ersten vier Abschnitte sind Altdorfers „Glück und Art", seinem Leben, seinen „Erzählungen", seiner „Alexanderschlacht" gewidmet. Weitere Abschnitte bringen, besonders wertvoll!, F. W. Schlegels feinsinnige Analyse dieses Gemäldes, ferner die Erklärung des Stiches: „Die Römer holen sich Licht bei der Kaisertochter", Volkslieder der Zeit, von denen das von 1530 wie eine prophetische Geißelung manch schmählicher Auswüchse unserer Zeit erscheint und die Literatur nebst Abbildungsverzeichnis und Bemerkungen. Mit Recht betont Bredt die große Bedeutung Altdorfers auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei, die ja von so überzeugender, fast impressionistischer Kraft ist, daß man z. B. das Bildchen der Alten Pinakothek München, in dem die kleine Staffagefigur des hl. Georg völlig in dem grünen Geflecht der über ihr zusammenschlagenden Zweige eines echt deutschen Sommerwaldes aufgeht, den besten Landschaftern des 19. Jahrhunderts zur Seite setzen darf. Bredt sieht in Altdorfer auch den „Entdecker des Raumes ohne Geste des Entdeckers". Interessant sind die Vergleiche mit Fra Angelico und Dürer, sehr gut ist der Hinweis auf Altdorfers treffliche Art, zumal in den Bildern der Quirinuslegende, das Gefühlsleben zu schildern. Dramatik liegt ihm dagegen nicht, und auch die Begabung für eigentliche Erzählung ist meines Erachtens gering. Altdorfer ist Lyriker durch und durch. Daß er mittels seiner Engelreigen „besser den größeren Weltraum als Dürers Halbkranz von Allerheiligen gemeistert habe", daß Tintorettos Paradies neben Altdorfers Himmeln „fast etwas gequält erscheine", will mir nicht ganz einleuchten. Von großer Wichtigkeit aber ist, was der Verfasser zu dem Prachtbilde der „Alexanderschlacht" in München an völlig neuen Gesichtspunkten beibringt, vor allen Dingen der Hinweis auf die 28000 Verse des Alexanderromans Ulrichs von Eschenbach und dessen Vorläufer.

Zur Ausstattung wäre anzumerken, daß leider besonders im ersten Abschnitt manche Druckfehler störend sich eingeschlichen haben, daß auch einige Abbildungen an Schärfe zu wünschen übrig lassen, daß bei anderen Fehler im Papier stören. Doch sind dies kleine Schönheitsfehler, die wohl nur auf das Konto der allgemeinen Not unserer Zeit zu setzen sind. Vielleicht vermag der rührige Verlag in der zweiten Auflage diese Fehler auszumerzen. Erwünscht wäre dann auch bei jeder Abbildung die Angabe, ob Zeichnung, Holzschnitt usw., zumal sich das Buch doch in erster Linie an gebildete Laienkreise wendet.

Hermann Nasse.

G. F. HARTLAUB, Kunst und Religion. (Kurt Wolff Verlag, München.)

Dies Buch lag in der Zeit, mußte geschrieben werden. Es ist ein Stück Kulturphilosophie und Kunstgeschichte, das wahrlich vom Geschehen der Gegenwart provoziert ist; kein Füllsel einer von der Wissenschaft erst hergestellten Lücke, sondern ein Werk des Nachdenkens im Gefolge des bemerkenswertesten künstlerischen Phänomens der Gegenwart: des religiösen Aufschwungs, der mystischen Stimmung, des sakralen Wollens der Moderne. Hartlaub hat mit reichem Geist und feinem Ohr vernommen und besonnen, was die Stunde birgt an Wesen und Geschichte, er hat ein Unumgängliches getan, und so haftet seinem Werk nichts von der Fatalität an, die einmal den Nurliteraten, andererseits meist den Philologen kennzeichnet: die Leere der Schicksalslosigkeit. Man spürt einen Kopf an der Arbeit, der klares und in sich freies Denken mit einer glücklichen Kapazität, mit einer Gabe des Sammelns, Durchgehenlassens, mit einer instrumentalen Bescheidung zu vereinen weiß. Das Ganze hat Haltung und Maß, ist souverän gegenüber den Ansprüchen der Historie wie den Schlagworten der neuen Bewegung, übt Vorsicht im Prophezeien und geht nie zu weit in der Dialektik — kurzum, ein Erzeugnis der Reife und der echten Bildung, wie man nicht allein der modernen Kunstschriftstellerei, sondern der ganzen Kunstwissenschaft nur mehr von der gleichen Art wünschen möchte.

Textlich gliedert sich das Buch in vier Kapitel, deren erstes zunächst einmal den Begriff der religiösen Kunst zu klären unternimmt. Es ist wohl die erheblichste Schwäche der Darstellung, daß das Verhältnis von Kunst und Religion zueinander nie recht entfaltet, nicht bis in seine metaphysischen Paradoxe hinein verfolgt wird. Alle Kunst ist religiös, es gibt keine Kunst ohne jene Rückverbindung mit dem „übersinnlichen Urgrunde" — andererseits aber schließen sich Kunst und Religion geradezu aus, ist Kunst ein Kriterium religiöser Lähmung und Erschlaffung. Der tiefe Sinn des: „Du sollst Dir kein Bildnis machen!" beruht in diesem antipodischen Ver-

hältnis des gestaltenden und des opfernden Geistes. — Hartlaub richtet sein Augenmerk leider nicht auf diese Grundprobleme, über die sehr viel zu sagen wäre, wozu er auch sicher nicht der Unberufenste gewesen wäre. Er geht sogleich darauf aus, seine Aufgabe zu bezirken. Es ist klar, daß man nicht über religiöse Kunst im besonderen sprechen kann, wenn man den religiösen Charakter als den das Kunstwerk als solches erst konstituierenden versteht. Das ganze Thema bildet sich erst, sofern man den vom Verfasser stark betonten Satz unterschreibt: „Es ist nicht wahr, daß alle echte Kunst religiös sei!" Dieser Satz ist unerläßlich, obschon in dieser Form unrichtig. Man wird vielleicht sagen können, daß zwar jede Kunstäußerung Religiosität, nicht aber Religion dokumentiere. Freilich würde man es feiner sagen müssen, indem man diesen sehr wichtigen Unterschied weiter verfolgte. Hartlaub mag um der schon gerühmten geraden Form seines Buches willen auf solche religionsphilosophischen Vertiefungen Verzicht geleistet haben. Er unterscheidet einmal, sehr wohlklingend, zwischen Kunst als Gottes Lob und als Gottes Dienst; nur letztere sei religiös. So könnte ich meinen Einwand also derart formulieren, daß eben Lob auch ein Dienst sei. Gleichviel, praktisch hat er unbedingt recht, nur das religiöse Kunst zu heißen, was dies in einem engeren Sinne ist.

Der Autor zeigt dann, wie sich die Kunst stufenweise aus der religiösen Gebundenheit zur Autonomie entwickelt. Die mythische Phase, die intelligible, die dogmatische der Religiosität folgen sich, die Kunst wird immer selbständiger und tritt schließlich in einen Befreiungskampf gegen die Religion ein. Es kommt zur Umkehrung der alten Rangordnung, nach der die Kunst Gottes Dienerin gewesen war: die Ästhetik setzt sich über die Religion. Das l'art pour l'art-Prinzip, der Impressionismus, Nietzsche wären Symptome dieser Situation. (Meines Erachtens ist Nietzsche hier in zu enge Verwandtschaft mit dem Impressionismus gebracht.) Die Romantik ist der Weltanschauung Nietzsches darin verwandt, daß sie wesentlich ästhetischen Charakter hat, ist ihr polarer Gegensatz als Zurückbiegung in die Sphäre des Mythischen. Nietzsches halb gegensätzliches, halb verwandtschaftliches Verhältnis zur Romantik wird mit großer Sicherheit und geistvoll dargelegt, um den Ausblick zu eröffnen auf jene einzigartige Synthese aus beiden Grundströmungen, die das Fundament der Moderne wäre. Anfachung der Selbstkräfte würde die religiöse Devise der neuen Zeit, die Schöpferkraft des gottgestaltenden Ich zur neuen Heilswahrheit. Aus dem Geiste der Kunst selbst der sich einst aus dem Religiösen löste, erzeugt sich neue Religiosität. Die Stunde dazu sieht Hartlaub in der sogenannten expressionistischen Kunst bereits angezeigt.

Das zweite Kapitel definiert dann das Wesen des realistischen und idealistischen, des impressionistischen und expressionistischen Stils, um ihre spezifischen religiösen Möglichkeiten und Eignungen zu untersuchen. Hartlaubs etwas einseitig romantische Auffassung von Religiosität läßt ihn hier verkennen, daß auch die realistische Kunst, also diejenige, welche sich an die wahrgenommene Wirklichkeit als Erlebniserreger anschließt, religiöse Möglichkeiten gerade insofern hat, als nun hier die Anschauung des Wirklichen sozusagen in sich selbst zurückverbunden, die Natur auf sich selbst als auf ein Höheres bezogen sein kann, vermöge der Intensität der Hingabe, der innigen Kraft des Eingehens auf die Wirklichkeit. Und daß Hartlaub sich den so mißbräuchlichen Begriff des „Expressionismus" überhaupt zu eigen macht, ist nur der gleiche Fehler wie der soeben benannte. Denn es bezeugt ein Verkennen der Tatsache, daß es einfach kein echtes Kunstwerk gibt, ohne jene transzendentalen Beziehungen und Verbindungen zu einem Tieferen hinter dem anregenden Eindruck. Alle Kunst ist „expressionistisch", wie alle Kunst religiös ist. Trotzdem ist schon richtig, daß gewisse Stile in engerem Sinne religiös praedisponiert sind, und der Autor weiß Ausgezeichnetes vorzubringen über Art und Grund dieser Praedispositionen.

Wenn der Verfasser davon ausgegangen war, daß ihm nicht jedes Kunstwerk religiös sei, so kommt er nun bei Behandlung des Gegenstandmomentes zu dem Grundsatz: „Es gibt keine religiöse Kunst ohne religiösen Gegenstand." Die Gegenständlichkeit als solche ist conditio sine qua non des religiösen Charakters, und jene Bestrebungen um absolute und abstrakte Kunst in der Gegenwart sind nur absurde Verfolgungen des Prinzips der Entliterarisierung, der gegenständlichen Abstraktion, das bereits im Impressionismus auf dem toten Punkt angelangt schien.

Um aber den religiösen Gegenstand (die Frage bleibt offen, inwiefern ein Gegenstand religiös ist und weshalb ein Kohlfeld kein religiöser Gegenstand ist; ich meine, daß die Gesinnung des Subjekts allein den Gegenstand zu einem religiösen machen kann) in einer religiös praedisponierten Formensprache gestalten zu können zum religiösen Kunstwerk, bedarf es der Religiosität des Schaffenden selbst. Hartlaub reißt da für meine Auffassung

also Gesinnung und Gegenstand gewaltsam auseinander. Aber es steht jedenfalls fest, daß die Existenz einer neuen religiösen Kunst von der Fähigkeit der neuen Künstler, zu glauben, abhängt. Und mit der Frage, ob diese Vorbedingung und ein Ansatz zu echter religiöser Kunst heute vorhanden ist, schließt die Einleitung ab.

Die Beantwortung erleidet noch einmal einen Aufschub, da der Verfasser vorerst die Entwicklung der religiösen Kunst im vorigen Jahrhundert mustert. In einem der besten Kapitel aller Kunstgeschichtsschreibung, denn gerade hier nimmt die stilistische Reife, die Unauffälligkeit und Souveränität universaler Betrachtungsweise, die Sicherheit des Kennzeichnens ohne literarische Artistik, der seltene Bund von geistiger Frische und bester Historiker-Gelassenheit gefangen. So eilig der Zug durch die Jahrzehnte geht, ergibt sich eine Fülle ungewöhnlicher Hinweise und geistesgeschichtlicher Entdeckungen; jeder Satz hat ein Neues zu sagen und überrascht sogar durch noch wenig bekannte Namen und Tatsachen.

Da der Gang der Darstellung hier durch die Geschichte vorgezeichnet war, ist nur das Selbstverständliche anzumerken, daß das Nazarenertum, der Praerafaelismus, der Realismus, der Symbolismus die Hauptphasen der außerordentlich bewegten und umbiegenden Kurve sind, an deren Ende, durch Hodler vor allem bezeichnet, der Autor das Resultat feststellen muß, daß es in diesem Jahrhundert, trotz allem Bemühen, kaum einmal zu jener Synthese von religiöser und ästhetischer Qualität gekommen ist, die berechtigte, von religiöser Kunst im strengen Sinne zu sprechen. Das Beste bleibt noch im Praereligiösen stecken.

Hartlaub hat hier so treffend die Phänomene geordnet, die Akzente verteilt, seine maßgebende Vision festgehalten, daß man ihm vertrauensvoll in das diffizile Gebiet der Gegenwart folgt. Darauf, Vertrauen zu wecken, kommt es ja vor allem an; so unkonventionell, wenn auch nicht gerade schöpferisch verwegen, seine Pfade im einzelnen sind, der Takt, der Blick, die Zielbewußtheit verläßt ihn nie, und es kommt zu keinen schlimmeren Entgleisungen, als etwa einer etwas vorbeigreifenden Assoziation von Uhde und Kierkegaard. Gern läßt man sich also durch die Fülle der Versuche zu einer neuen religiösen Kunst von ihm geleiten. Es ist die Vitalisierung und der Zuschuß an Willentlichkeit, der den dekorativen Symbolismus der Jahrhundertwende zu einer elementaren, bekennerischen Mystik umschmilzt. Ein Abbau ins Primitive, zugleich Symptom der Ermüdung und der Verjüngung, setzt mit Notwendigkeit ein, äußerlich früheren archaisierenden Tendenzen ähnlich und doch gerade im Wesen das Gegenteil davon. Zugleich bricht die Entwicklung keineswegs ab, die sogenannte Décadence rollt weiter ab. Zwischen Krampf, dekorativer Umgehung und wenigen Fällen echter Synthese stehen nun alle jene Erscheinungen, mit denen der Autor uns, wirklich alles in Frage Kommende erfassend, vertraut macht. Mir scheinen Caspar und Beckmann über Gebühr betont; besonders Gutes ist gesagt über Nolde, Schmidt-Rottluff und Heckel, an minder bekannte Leute wie Thylmann, Stückgod, Edzard, ist gleiche Aufmerksamkeit gewendet. Ein besonders interessanter und eigener Abschnitt ist jener, der vom ikonographischen Gesichtspunkt aus die Moderne betrachtet, den äußerst geringen Anteil der nichtchristlichen Religionen feststellt und den überwiegenden des Neuen Testaments. Hier wieder ist aufgezeigt, wie das Marienleben im Gegensatz zur femininen Romantik und Neuromantik zurücktritt, andere, vor allem mehr ekstatische Motive vorherrschen, Abendmahl, Kreuztragung, Golgatha. Passion und Ekstase, nicht Andacht und Heiligkeit schlagen durch als Gehalte. So viel Bibelillustration aber neuerdings gemalt wird, der praereligiöse Charakter ist auch heute noch vorherrschend, das metaphysische Erwartungsgefühl steht vor jedem sakralen Besitztum. Zweifellos ist ein neuer Sternenglaube da und allgemein, aber wir befinden uns deutlich fühlbar noch im Zwischenreich, es ist noch wenig von jenem Frieden zu spüren, der die rechte religiöse Kunst allein zu fundieren vermöchte, noch fehlt es ganz an jenen neuen Symbolen, die einem innerlich durchaus verwandelten, neuen Christentum gerecht würden.

Mit zwei besonders ausgezeichneten Exkursen, die die Vielseitigkeit und intensive Bildung Hartlaubs deutlich werden lassen, findet der Textteil seinen Abschluß. Erstens werden geistvoll Parallelen des literarischen und philosophischen Werdens zur neuen religiösen Kunst aufgezeigt, wobei die Tendenz zur Wiederherstellung der alten Einheit von Dichter, Denker, Seher, Prediger und Führer und ihr religiöser Sinn scharf herausgehoben, der Zusammenhang der neuen Mystik und des Zuges zur Groteske fein gedeutet und schließlich wiederum der seelische Erwartungscharakter der neuen Geistigkeit betont wird. Zweitens äußert sich Hartlaub noch zum Gegenstandsproblem und kommt zu einer Ablehnung der absoluten Plastik und Malerei, die nur ein allgemeines und unpersönliches An- und Abklingen „gegenständlich gleichsam nicht umrandeter Gefühle“ auszulösen vermögen, ihrer Ab-

sicht völlig entgegen. Hier formt der Verfasser eine Skala der Künste aus, nach dem Ausdrucksumfang steigend, hinweisend auf die geheime Tendenz jeder Kunst, die Ausdrucksmöglichkeit einer höher gebildeten zu usurpieren, und zugleich auf die Gefahr, dabei der eigenen Möglichkeiten verlustig zu gehen, ohne zu den höheren zu gelangen. Diese Skala: Architektur, Plastik, Malerei, Poesie, Musik hat etwas Zwingendes. Die absolute Malerei erscheint so als der zwar mögliche, aber fruchtlose Versuch, die empirische Bindung der Mittelstufen zu lockern, was zur Selbstvernichtung der malerischen Möglichkeit führt. Sicher ist das da Gesagte so wenig ein letztes Wort, wie jede frühere Systematisierung der Künste es war. Aber jeder dieser Sätze verdient Nachdenken und wird die Einsicht fördern. Wenn es noch eines Beweises bedurfte, daß Hartlaub ein wohlbefähigter Gedankenarchitekt ist, so ist er gerade mit diesen fragmentarischen letzten Seiten gegeben.

Man ist es so gewöhnt, in neueren Kunstbüchern den Text als die unvollkommene Zugabe zu einem wertvolleren Bildermaterial zu empfinden, daß man froh wäre, einmal nur den umgekehrten Fall konstatieren zu können. Die 76 Tafeln des vorliegenden Bandes jedoch stehen keineswegs hinter technisch Bestem zurück, bilden vielmehr einen in jeder Beziehung vortrefflichen Atlas zur neuesten religiösen Kunst. Die Reproduktionen sind groß und klar, die Auswahl betont nur stellenweise zu sehr und läßt leider gerade weniger Bekannte vermissen. Auch wäre vielleicht eine stärkere Berücksichtigung präreligiöser Schöpfungen hohen Ranges vorzuziehen gewesen.

Zum Schluß sei bemerkt, daß die Architektur, der Sakralbau, seltsamerweise ganz übergangen ist. Gerade die Unfähigkeit des 19. und 20. Jahrhunderts zum starken Kirchenstil zu charakterisieren und zu deuten, wäre wohl aufschlußreich und angebracht gewesen. Dies die auffälligste Lücke eines besonders wertvollen Werkes, das sehr empfohlen sei. Willi Wolfradt.

RUMOHRS Briefe an Robert v. Langer. Eingeleitet und herausgegeben von Friedrich Stock. Munin-Verlag Charlottenburg 1920.

In einer knappen vorzüglichen Einleitung faßt Stock die Bedeutung Rumohrs, dieses ersten, großen Vertreters des „anschaulichen Denkens" zusammen und grenzt sie gegen seine Antipoden Lessing und Winckelmann ab. Gegenüber Winckelmanns Glauben: „Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung des Alten" steht Rumohrs Einsicht, daß Natur dem Künstler unendlich mehr bedeute als Kunst, und daß es nicht auf Nachahmung, sondern allein auf Wahrhaftigkeit und Originalität ankomme. In seiner Streitschrift über „Castor und Pollux", hat Rumohr seine Ideen, die weit über Heinse und Niebuhr, von denen er sichtlich beeinflußt ist, hinausgehen, zum erstenmal in einer etwas schwerflüssigen Sprache geäußert.

Diese Schrift steht im Mittelpunkt seiner Korrespondenz mit Robert v. Langer. Dem Münchner Akademiker ist er innig befreundet und sucht, durch Familienverhältnisse auf seine Güter in den Norden verschlagen, den Zusammenhang mit der künstlerischen Welt, in die er sich zurücksehnt, aufrecht zu erhalten. Die Briefe, in den Jahren 1811 bis 1820 geschrieben, enthalten manch wertvollen Beitrag zu Rumohrs Stellung zu Natur, Kunst und Leben. Da Rumohrs Schriften vergriffen und schwer zugänglich sind, wäre es dankenswert gewesen, den Neudruck von „Castor und Pollux" den Briefen als Anhang beizufügen.

Rosa Schapire.

INDISCHE BAUKUNST. Mit einem Vorwort von Paul Westheim. Verlag Ernst Wasmuth, A.-G., Berlin. Preis M. 12.—.

Wie die ganze Kunst Indiens eine religiöse ist, so besteht auch die Baukunst im Ausdruck gewaltigster religiöser Ekstase. Das Tempelbauen ist der verdienstlichste Götterkult; daher dieser über alles Menschliche hinausschweifende Bautrieb, dieses Emportürmen ins unermeßlich Unendliche.

Auf ein paar Seiten des Vorworts charakterisiert Westheim in vortrefflich eindringlicher Weise den berauschend schöpferischen Grundzug indischer Architektur, wie sie nur in einem Lande märchenhaften Reichtums und fanatischer Selbstentäußerung erstehen konnte. In ihrer unerschöpflichen Phantastik einerseits und der konstruktiven Primitivität andererseits ist sie der Prototyp des Landes einer schrankenlosen Genußsucht und zugleich zerfleischenden Askese. Die drei wichtigsten Bautypen der Stupas (Allerheiligstes), Viharas (Klöster) und Tschaityas (Versammlungshallen) werden kurz erwähnt. 48 ganzseitige Abbildungen geben die entsprechenden Illusrationen dazu. Mit einer glücklichen Gegenüberstellung der streng begrifflich, maßlich konstruktiven Kunst des Abendlandes zu jener ausschweifenden, schöpferischen Phantasie

Indiens wird das Erscheinen des Buches, das sinnvoll dem phantasiebegabtesten Architekten Deutschlands gewidmet ist, gleichsam motiviert. Die Inspiration am emportürmenden Rausch der Kräfte soll uns eine Befreiung vom Leiden, eine Art Wiedergeburt bringen. Herman Sörgel.

VICTOR SCHULTZE, Grundriß der christlichen Archäologie. München, C. H. Becksche Verlagsbuchhandlg, 1919. VIII, 159 S. 8°.

Schultze hat die Aufgabe gelöst, eine auf das Wesentliche gerichtete Einführung in die christliche Archäologie zu geben. Die Form des Grundrisses ist gewählt, um auch dem Anfänger das Buch nützlich zu machen. Leider fehlt eine Übersicht über die epigraphischen Denkmäler und die Anfänge christlicher Numismatik.

Hadersleben (Nordschleswig). T. O. Achelis.

LUDWIG JUSTI. Deutsche Zeichenkunst im 19. Jahrhundert. Ein Führer zur Sammlung der Handzeichnungen in der Nationalgalerie. Mit 100 Abb. Berlin, J. Bard, 1919.

Gleichzeitig mit dem Erscheinen dieses Buches wird im Kronprinzenpalais ein Saal eröffnet, in dem die 100 besprochenen Handzeichnungen aufgehängt werden; weitere Säle und Studienräume, ausschließlich der deutschen Zeichnung gewidmet, sollen sich anschließen. Alles in allem ein hocherfreuliches Zeichen für die steigende Wertschätzung dieser köstlichen und sehr deutschen Art der Kunstäußerung. Justi hat sich damit ein großes und bleibendes Verdienst erworben; ist er auch nicht der Erste und Einzige, der auf die besondere Qualität der deutschen Zeichnung hinweist, so muß doch das Beispiel der ersten und führenden modernen Sammlung in Deutschland von bester Wirkung sein. Mit vollem Bewußtsein setzt Justi sich hier, museumstechnisch und literarisch, für die Gleichberechtigung der Handzeichnung mit den Gemälden und Skulpturen ein. Und darin sehe ich das größte Verdienst seines Buches, daß er nicht müde wird zu betonen und an Beispielen schlagend nachzuweisen: daß die Stärke der deutschen Künstler, und nicht bloß im 19. Jahrhundert, in der Zeichnung liegt, daß sie darin oft mehr und höhere Werte gegeben haben als in ihren ausgeführten Werken. Ein Satz, der vielleicht schon öfters theoretisch anerkannt wurde, der aber selten in das lebendige Bewußtsein des Volkes eingedrungen ist, und dem er jetzt durch seine Praxis zum späten aber vollkommenen Siege zu verhelfen strebt. Wer wie Referent seine Wahrheit im Studium des Wiedererwachens deutscher Kunst um 1800 immer und immer wieder erproben, wer die eigentlichen Werte jener mißachteten Epoche, in den graphischen Sammlungen versteckt, heraussuchen mußte und oft zu den überraschendsten Entdeckungen auf diesem Wege gelangte, hat ein Recht und eine besondere Genugtuung, Justi dazu zu beglückwünschen, sein Buch und seine Tat aufs wärmste zu begrüßen und zu empfehlen. Es steht aber nicht nur so, daß jene wenig erforschte Zeit zwischen 1770 und 1820 ihre größten und entscheidenden Taten in der Zeichnung vollbracht hat; auch in der Folgezeit kann man die eigentümlichste Wirkung der Deutschen sich auf diesem Gebiet entfallen sehen. Und von der Vergangenheit gilt dasselbe.

Das vorliegende Handzeichnungswerk ist als eine amtliche Veröffentlichung der Nationalgalerie von vornherein auf breite und nachdrückliche Wirkung angelegt und von würdiger äußerer Erscheinung. Die Reichsdruckerei hat es mit aller Sorgfalt zu einem schönen und handlichen Bande gestaltet; leider mit Antiqualettern, aber klar und auf gutes, leichtes Papier gedruckt. Die 100 Abbildungen sind dem Text unmittelbar eingefügt und nach einem neuen Verfahren in sauberen Klischees auf das rauhe und starke Papier gedruckt, so daß das lästige Kreidepapier in Fortfall kommt. Die Leuchtkraft der Netzätzungen auf glattem Kreidegrund erreichen sie zwar noch nicht, aber ihre Deutlichkeit läßt kaum etwas zu wünschen übrig, und das leichte Gewicht des Bandes, der einheitliche Gesamteindruck fällt angenehm in die Wagschale.

Ein Buch, das sich so eng an eine zeitlich immerhin begrenzte Ausstellung von Zeichnungen anschließt, muß einen allgemeingültigen Wert in sich tragen, wenn es bestehen soll. Mit andern Worten: Aus der Schaustellung der hundert Blätter aus dem Besitz der Nationalgalerie muß so etwas wie ein Durchschnitt durch die deutsche Kunst von Carstens bis Heckel hindurchleuchten, und der illustrierte Führer muß zwar nicht ein Abriß der deutschen Kunstgeschichte sein, aber doch die Entwicklungen der Zeichenkunst in Hauptlinien aus sich hervorgehen lassen. Es scheint, daß beides Justi wohl gelungen ist. Mitunter wünschte man wohl, diesen oder jenen Künstler anders repräsentiert und diese oder jene Epoche etwas anders beleuchtet zu sehen. Aber der Bestand der Nationalgalerie, obwohl so reich wie

kaum ein anderes Museum, zieht diesem Begehren natürliche Grenzen, und es handelt sich nur darum, eine mittlere Linie durch Auswahl des Besten zu ziehen. So muß die Kritik verstummen vor dem Kenner der eigenen Schätze. Und wenn man an der fein analysierenden Darstellung in Justis Führer etwas auszusetzen hätte, so wäre es etwa die allzu große Fülle, die sich aus der Absicht ergibt: als Führer durch die hundertteilige Mustersammlung analysierend vorzugehn (zur unmittelbaren Belehrung eines breiteren Publikums vor den Originalen) und zugleich dem Kenner einen zusammenfassenden Überblick über die Entwicklung der deutschen Zeichenkunst zu geben. Vielleicht hätte ein buchtechnisch leicht durchzuführende und übersichtliche Trennung dieser beiden Sphären ein noch brauchbareres Werk ergeben. Ich möchte dieses für eine zweite Auflage vorschlagen und vor allem für die billige Ausgabe zu 2 Mark, die, ohne Abbildungen, zum praktischen Gebrauch in der Ausstellung unmittelbar bestimmt ist.

Schließlich einige abweichende Anschauungen des Kunstforschers. Mit Bedauern bemerkt man auch hier noch, bei dem so feinsinnigen und sonst gerechten Justi, die alteingewurzelte Unterschätzung der Klassizisten und Nazarener (an anderer Stelle ist er freilich Cornelius u. a. gerecht geworden). Während Justi über das negative Element bei Gottfried Schadow (seinen „Pseudoklassizismus") acht hinweggeht, hat er für die Größe des Carstens, für die strenge und zugleich sinnliche Eleganz des Genelli überhaupt kein Organ; die Nazarener wertet er wesentlich zu tief, und für die köstliche Süße von Fohr und Horny, diese erstaunlich schöpferischen Landschafter, findet er nur kurze Anerkennung. Dafür entschädigt freilich die eingehende Liebe bei den großen Bahnbrechern des Realismus und den Deutschrömern, das fein einfühlende Verständnis bei den Impressionisten und Jüngsten. Es scheint, daß die Zeit der heroischen Generation um 1800 trotz aller unserer Bemühungen immer noch nicht angebrochen ist. Aber sie kommt gewißlich.

Neben der illustrierten Ausgabe für 15 Mark und der oben kurz erwähnten volkstümlichen für 2 Mark ohne Abbildungen gibt es noch eine Folioausgabe derselben Zeichnungen in Faksimile, mit ungefähr demselben Text. Man muß sagen, daß der Feldzug zugunsten der deutschen Zeichnung von Justi mit Umsicht und fürstlichem Aufwand geführt wird: ein Werk, das seines Gehaltes wahrlich wert ist. Paul F. Schmidt.

NEUE BÜCHER

ERICH WICHMAN: Tot 1920, Einleitung von Prof. Dr. W. Vogelsang. (P. M. Broekman, Amsterdam.)

OTTO PELKA: Bernstein. (Richard Carl Schmidt & Co., Berlin.)

WILHELM FRAENGER: Der junge Rembrandt. I. Bd.: Johann Georg van Vliet und Rembrandt. (Carl Winter, Heidelberg.)

HANS HANSEN: Das Erlebnis der Architektur. (Kairos-Verlag, Köln a/Rh.)

GUIDO ADLER: Methode der Musikgeschichte. (Breitkopf & Härtel, Leipzig.)

K. ZIESCHÉ: Vom Expressionismus. (Quellenverlag, Leipzig.)

F. H. EHMKE: Zur Krisis der Kunst. (Eugen Diederichs Verlag, Jena.)

KARL HENSEL: Farben und Farbensehen. (Selbstverlag.)

THEODOR WEDEPOHL: Ästhetik der Perspektive. (Ernst Wasmuth, A.-G., Berlin.)

H. BUCHENAU: Grundriß der Münzkunde. 2. Die Münze in ihrer geschichtlichen Entwicklung vom Altertum bis zur Gegenwart. (B. G. Teubner, Leipzig.)

GISELA M. A. RICHTER: Handbook of the classical collection. (The Metropolitan Museum of Art, Newyork.)

GISELA M. A. RICHTER: Catalogue of engraved gems of the classical style. (The Metropolitan Museum of Art, Newyork.)

LOTHAR BRIEGER: Der Weg zum Ich. Ein Buch der Selbsterziehung. (Iso-Verlag Walter Probst, Eisleben.) Geb. M. 6.50.

V. CURT HABICHT: Mittelalterliche Malerei Niedersachsens von den Anfängen bis um 1450. (Studien zur deutschen Kunstgesch.) (J. A. Heitz, Straßburg.)

HEINRICH VOGELER: Proletkult. Kunst und Kultur in der kommunistischen Gesellschaft. (Paul Steegemann, Hannover.)

GUSTAV HARTLAUB: Die neue deutsche Graphik. (Verlag Erich Reiß, 1920.) Tribüne der Kunst und Zeit.

WILLI WOLFRADT: Die neue Plastik. (Verlag Erich Reiß.) Tribüne der Kunst und Zeit.

Dr. ADAM KUCKHOFF: Else Becker, Plastik. (Verlag Karl Lang, Darmstadt.) M. 1.50.

HANS HILDEBRANDT: Wandmalerei. Ihr Wesen und ihre Gesetze, Bd. I. Mit 462 Abbildungen, darunter 266 Hilfszeichnungen des Verfassers. (Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart und Berlin, 1920.)

Prof. Dr. E. W. BREDT: Albrecht Altdorfer. Mit etwa 80 Abbildgn. (Verlag Hugo Schmidt, München.)

CHRISTOF SPENGEMANN: Die Wahrheit über Anna Blume. (Der Zweemann-Verlag, Hannover.)

OSKAR HAGEN: Deutsches Sehen. Mit 64 Tafeln. (R. Piper & Co., München 1920.)

ORBIS PICTUS-Weltkunst-Bücherei. I. Bd.: Indische Baukunst. Mit einem Vorwort von Paul Westheim. (Verlag Ernst Wasmuth, A.-G., Berlin.)

JULIUS BAUM: Baukunst und dekorative Plastik der Frührenaissance in Italien. Mit 467 Abbildungen. (Verlag von Julius Hoffmann, Stuttgart 1920.

JULIUS MEIER-GRAEFE: Cézanne und sein Kreis. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte. 2. Auflage. Mit 127 Tonätzungen und 15 Heliogravüren. (Verlag R. Piper & Co., München 1920.)

ECKART v. SYDOW: Die deutsche expressionistische Kultur und Malerei. Mit 14 Bildbeilagen. (Im Furche-Verlag, Berlin. Preis geb. M. 25.—.)

JUNGE KUNST: Eine neue Folge von Künstlermonographien.
Verlag von Klinkhardt & Biermann in Leipzig.

9. Ernst Cohn-Wiener: Willy Jaeckel.
10. Kurt Pfister: Edwin Scharff.
11. Daniel Henry: Maurice de Vlaminck.
12. Will Frieg: Wilhelm Morgner.
13. H. v. Wedderkop: Paul Klee.
14. Leopold Zahn: Joseph Eberz.
15. Daniel Henry: André Derain.
16. Wilhelm Valentiner: Schmidt-Rottluff.

JOSEF STRZYGOWSKI: Ursprung der christlichen Kirchenkunst. Mit 64 Abbildungen auf 36 Tafeln. (J. C. Hinrichsche Buchhandlung, Leipzig.)

ELSE BIRAM: Die Industriestadt als Boden neuer Kunstentwicklung. Schriften zur Soziologie der Kultur, herausgegeben von Alfred Weber-Heidelberg. IV. Bd. (Verlag Eugen Diederichs, Jena.) Preis brosch. M. 8.—, geb. M. 11.—.

OTTO STIEHL: Die Baukunst. (Verlag von Julius Hoffmann, Stuttgart.) M. 3.—.

KARL LOHMEYER: Pfälzische Torbauten Nicolas v. Pigages und verwandte Bauwerke. (Verlag von Gustav Koester, Heidelberg 1920.)

E. W. BREDT: Adolf Menzel Wanderbuch. Mit 60 Abb. u. einer Auswahl von Briefen usw. (Hugo Schmidt Verlag, München.)

JOSEF WEISS: Die Apokalypse des Johannes. Geleitwort von Prof. Hugo Kehrer. (Hugo Schmidt Verlag, München.)

DANIEL HENRY: Der Weg zum Kubismus. Mit 50 Abb. (Delphin-Verlag, München.)

HEINRICH SACHS: Entwurf einer Kunst-Schule. (Schriften zur Kulturpolitik.) (Eugen Diederichs Verlag in Jena.)

ÖSTERR. KUNSTTOPOGRAPHIE: Bd. XVI. Die Kunstsammlungen der Stadt Salzburg. Bearbeitet von Dr. Hans Tietze. Mit 28 Tafeln, 421 Abbildungen im Text. (Kunstverlag Anton Schroll & Co., Wien.)

PAUL COHEN-PORTHEIM: Asien als Erzieher. (Verlegt bei Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1920.

F. H. EHMKE: Zur Krisis der Kunst Ein Beitrag zu Münchener Kunstschulfragen in ihrer symptomatischen Bedeutung für die deutsche Kunsterziehung. (Verlag Eugen Diederichs, Jena.) Geb. M. 6.50.

THEODOR FRIMMEL: Studien und Skizzen zur Gemäldekunde. V. Bd. Dritte u. vierte Lieferung mit neun Tafeln. (Kommissionsverlag von Gerold & Co., Wien.)

A. GRONER: Die Geheimnisse des Isenheimer Altares in Colmar. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte.) (J. A. Ed. Heitz, Straßburg.)

DIE DENKWÜRDIGKEITEN PHILIPPS VON COMMYNES, Herrn von Argenton. Übers. u. eingeleitet von Dr. S. Aschner. Mit 70 Taf. (Georg Müller Verlag, München 1920.) Preis geb. M. 90.—.

LUDWIG v. SYBEL: Frühchristliche Kunst. (C. H. Becksche Verlagsbuchhandlung, München.)

WALTER MECKAUER: Wesenhafte Kunst. (Delphin-Verlag, München 1920.)

LOTHAR BRIEGER: Theodor Hosemann, ein Altmeister Berliner Malerei. Mit 100 Abb. (Delphin-Verlag, München 1920.)

KARL WITH: Java. Brahmanische, buddhistische u. eigenlebige Architektur u. Plastik auf Java. 165 Abb. u. 13 Grundrisse. (Schriftenserie Geist, Kunst u. Leben Asiens, herausgegeben in Verbindung mit dem Institut für indische Forschung Hagen i/W.) 1920, Folkwang-Verlag, G. m. b. H., Hagen i/W.

WILH. v. BODE: Adam Elsheimer. Der römische Maler deutscher Nation. Mit 59 Abb. (Hugo Schmidt Verlag, München.)

Band II, 1920.
Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienstraße 4, Telefon Nord 429. — Verlag und Geschäftsstelle der Monatshefte für Kunstwissenschaft KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2, Telefon 13467.

N
3
M8
Jg.13

Monatshefte für Kunst-
wissenschaft

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY